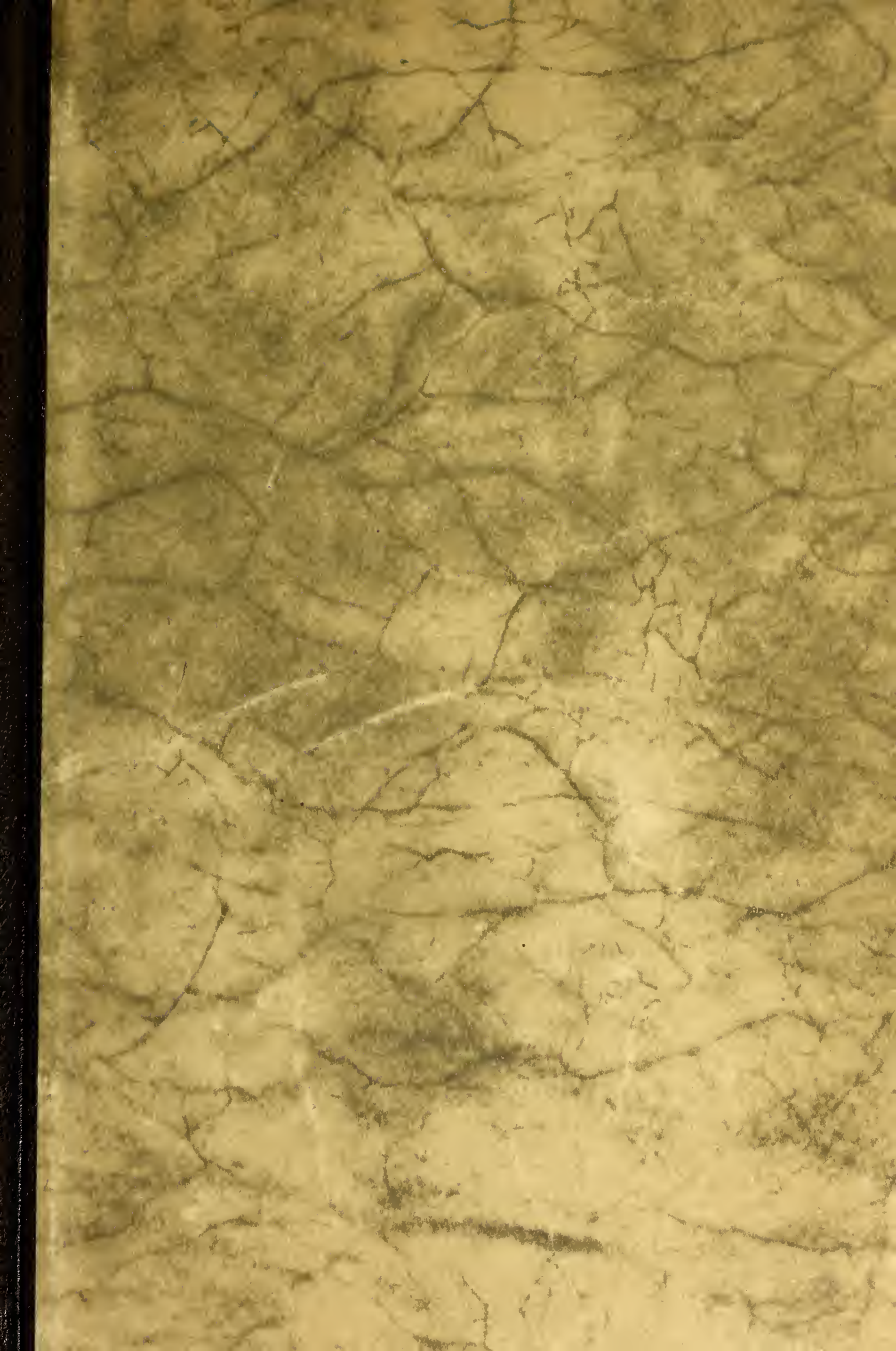




Die

KERAMIK

auf der

PARISER WELTAUSSTELLUNG

1878.

Von

Prof. Alex. Schmidt

Fabrikdirector, Inhaber der Sächsischen Goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft.



BERLIN.

Verlag des Verbandes keramischer Gewerke Deutschlands.

In Commission bei A. Haack,

NW. Dorotheenstr. 55.

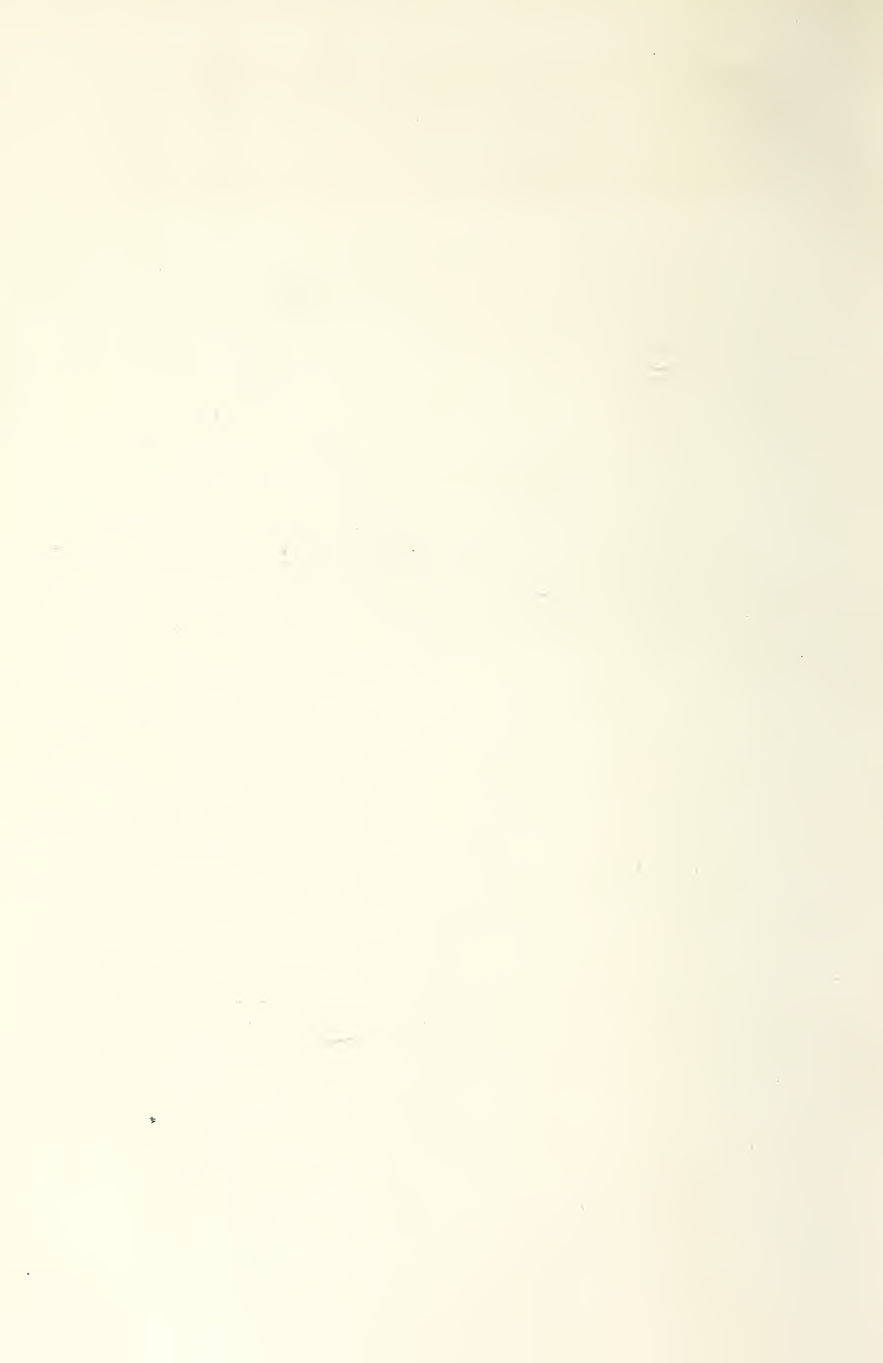


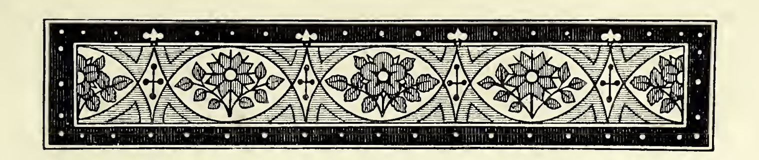


Seinen lieben Fachgenossen

gewidmet

vom Verfasser.





VORWORT.

Es ist wohl die Entstehungsart einer jeden Vorrede, zuletzt und im Ueberblicken des Werkes geschrieben zu werden und so knüpft sich die gegenwärtige unmittelbar an das Schlusswort des Buches.

Die Berichte fanden freundliche Aufnahme, sie fanden mehr, denn es ist dem Verfasser ein Zeugniss geworden, wie es erfreulicher, wahrhaft ehrender und werthvoller keines giebt, die einstimmige Anerkennung der Fachgenossen und zudem nicht der deutschen allein. Gewiss, diese sind die competentesten Richter, die am besten beurtheilen können, ob die Schreibereien nützlich sind, ob sie lehren und wirken, fördern und führen und ob sie das nachhaltig thun.

So sagte der Geehrte Vorstand des Verbandes der keramischen Gewerke zu Deutschland in seinem Circular vom November d. J., dass es eine Aufgabe des Verbandes sei und eine Ehrenpflicht gegen den Verfasser, die im Sprechsaal der officiellen Wochenschrift des Verbandes erschienenen Berichte zu sammeln und in einem

Buche drucken zu lassen. Freund Müller in Coburg, der immer fortschrittliche Redacteur des Sprechsaal, in dessen Auftrag und für dessen Rechnung die Berichte geschrieben waren, trat bereitwilligst sein Eigenthumsrecht wieder ab, und es sei ihm hier Dank dafür gebracht.

An den Aufsätzen selbst ist in dieser Neuen Auflage Nichts geändert, nur Weniges berichtigt, noch Wenigeres eingeschaltet. Zum grössten Theil, wie dieselben hier sind, wurden sie während eines nur achtzehntägigen Aufenthaltes in Paris, im Gewühle der Ausstellung, an Ort und Stelle, wandernden Fusses und vor den Objecten geschrieben. Sie bedurften zu Hause nur der Rundung der Capitel, der Einleitung etc., eben der Redaction.

Alles Andere, Richtung und Zweck erklären die Berichte selbst.

Meissen, im November 1879.

Der Verfasser.



INHALT.





Rückblicke I.

Wir können die Keramik, wie sie sich auf dem Marsfelde präsentirt, in ihrer für die Weltausstellung und für die Werthschätzung der Völker wichtigsten Eigenschaft, als Kunstgewerbe nämlich, nicht verstehen und nicht kritisch beleuchten, wollten wir dieselbe für sich allein und aus der Gesammtentwickelung der modernen Kunstindustrie herausgegriffen betrachten. Zeigt das heutige Kunstgewerbe, ästhetisch oder selbst wirthschaftlich genommen, gewiss eine characteristische Etape in dem allgemeinen Gange der Culturentwickelung, so kommt davon auch der Keramik ein bedeutungsvoller Antheil zu. Denn sie ist, wie ihre Schwestern berufen, unser Haus zu schmücken, unser Geräth zu bilden und dazu wesentlich beizutragen, unsere Umgebung schön und für das ja auch bei uns nunmehr unleugbar laut gewordene Bedürfniss annehmlich im Sinne künstlerischen Genusses und künstlerischen Behagens zu gestalten.

Dazu hat die Keramik ein weitgestrecktes Feld für ihre Thätigkeit. Ist sie in Fällen besonderer Aufgaben damit betraut, Theile der Architektur zu bilden oder zur Schmückung derselben beizutragen oder sogar der freien Kunst in Plastik und selbst in Monumentalplastik zu dienen, so hat sie doch vor Allem die Aufgabe, das zahllose und gattungsreiche

Geräth zu schaffen, welches von der Prachtvase des Salons hinabreicht bis zum Aschenbecher des modernen Bedürfnisses, von dem Luxus- und Schaugeräthe der Tafel und des Buffets durch die ganze Reihe des Nutzungsgeschirres hindurch bis zu dem Topf des häuslichen Heerdes. Ueberall, auf Schritt und Tritt und in jeder Stunde des täglichen Lebens begegnen wir den keramischen Gebilden, und das war, so weit die Geschichte menschlicher Cultur und menschlicher Thätigkeit zurückreicht und weiter zurück bis in die prähistorischen Zeiten, von welchen uns die Scherbenhügel der Pfahlbauten reden und sagen.

Heute nimmt die Keramik nicht allein volkswirthschaftlich eine eminent wichtige und in der Bilanz des Welthandels bedeutend mitsprechende Stellung ein, sondern sie hat auch ihre künstlerische Sendung wieder erkannt und von Neuem erfasst, oft ist sie mit gutem Beispiel, oft führend vorangegangen in Wiedergewinnung des verloren Gegangenen, in Wiedererlangung entschwundener Kunstfertigkeit, und sie steht mitten in den Bestrebungen unserer Zeit, welche die Gesammtkunstindustrie ästhetisch zu reformiren unternommen hat.

Es wäre ein Irrthum, wollte man annehmen, dass die Keramik allein unter ihren kunstgewerblichen Geschwistern sich im Sinne künstlerischer Bildung schon restaurirt hätte, dass wir schon jetzt eine styleinheitliche Töpferkunst aufzuweisen hätten, während alle anderen technischen Künste noch suchen, probiren und bislang nicht den Ausweg gefunden haben, auf welchem sie künstlerische Selbstständigkeit zu erlangen hoffen dürfen. Nein, so weit sind auch wir noch nicht! Aber fast mehr als alle andern Kleinkünste, wenn wir diesen veralteten Ausdruck noch gebrauchen dürfen, hat die Keramik das Zeug und die Gelegenheit, sich umzubilden, gehabt und zwar neben vielen, auch historischen Gründen, doch zum guten Theil auch aus rein practischen und materiellen, da ihr das grosse Bedürfniss zur Seite steht. Denn gewiss leichter, sobald die Ueberzeugung von Besserem in dem Besitzer Platz gegriffen, konnte derselbe sein in üblem Sinne modernes Kleingeräth wechseln, das Unschöne, das Verfehlte bannen und Vollendeteres an dessen Stelle setzen, ehe er sich entschliessen konnte, Tapeten, Teppiche und das Mobiliar zu beseitigen, welches alles wohl seinem fortgeschrittenen Geschmack auch nicht mehr entsprach.

Die ersten Spuren des modernen, seit der ersten Lon-

doner Weltausstellung 1851 entbrannten Ringens um Erneuerung, um Wiedergeburt des Kunstgewerbes, lassen sich mit an den Erzeugnissen der Keramik nachweisen. Dieselbe trat sofort und mit besonderer Energie ein in den Ideenkreis der neuen Zeit, welche wir eben von der ersten Londoner Weltausstellung vom Jahre 1851 an zu rechnen haben. Damals sah man es klar vor Augen, dass das französische Kunstgewerbe den Weltmarkt inne hatte, dass es Frankreich allein war, den sich seit Jahrhunderten fast gleich bleibenden und in vielen Kunstarten mustergültigen Orient müssen wir ausnehmen, welches in Sachen des Geschmacks dominirte und zwar so entschieden das Uebergewicht hatte, dass es schien, als ob man ihm, wie seit fast zwei Jahrhunderten, die Führerschaft belassen müsse, indem man Alles, was von dort kam, auch fernerhin als absolut geschmackvoll und künstlerisch vollendet anerkenne.

Aber wie man die industrielle Machtstellung Frankreichs commerziell genommen allseitig respectiren musste, so entstanden doch in kunstverständigeren Kreisen Zweifel an der Aechtheit und Reinheit der französischen Kunst vom Standpunkt einer gesunden und practischen Aesthetik. Ja man wurde mehr und mehr an der Richtigkeit der seitherigen Meinungen und Voraussetzungen irre, man legte endlich die kritische Sonde an die Werke der französischen Kunstindustrie, vor welcher dieselben nicht mehr bestehen konnten.

Suchen wir uns heute, wo das Meiste aus jener Zeit der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts bereits verbannt und verschwunden ist, den Kunstcharacter jener industriellen Thätigkeit, namentlich der französischen, klar und anschaulich zu machen. Es verlohnt sich der Mühe, und dieser Rückblick wird zum verständnissvollen Beurtheilen des uns heute Gebotenen wesentlich beitragen. Es stellt sich ja dies neue Heutige mit Bewusstsein und mit dem ausgesprochenem Wollen, etwas Anderes zu sein, dem Früheren gegenüber.

Als bekannt dürfen wir voraussetzen, dass vom Schlusse des 16. Jahrhunderts an die Kunstindustrie technisch, wie künstlerisch im stetigen Abwärtsgleiten begriffen war. Es entwickelte sich aus dem Style der von der italienischen Architektur in den ersten Decennien des 15. Jahrhunderts herbeigeführten Renaissance die Abzweigung des noch lange mit gothischen Elementen gemischten deutschen Renaissancestyles, es kam nach Michel Angelo folgerichtig der Barockstyl und aus diesem wurde in Frankreich das Rococo. Mit

der grossen Revolution und namentlich unter dem ersten Kaiserreich erschien die vernüchterte und mit kaltem Pomp auftretende Neuauflage der Antike, welche die Restauration wieder verwischte, um das Rococo nochmals aufzunehmen. Aber dies war auch nicht mehr das tändelnde Rococo des 18. Jahrhunderts, welches trotz seiner capriciösen Willkür, seiner launenhaften, alle Regeln der Tektonik verläugnenden Gebilde, doch eine gefällige, reizend anmuthige Seite hatte. Das zweite Rococo, bis tief in das 19. Jahrhundert, bis in unsere Tage reichend, ist eine schwache, saftlose und welke Nachbildung gewesen, welche den Zopf, die krummen, gebrochenen Linien, die Schnörkel über Schnörkel und die aus crassem Blumennaturalismus bestehende, Alles überwuchernde, dabei die Form vernichtende Decoration nur plumper und sinnloser gestaltete.

War nun schon im ersten Rococo die Farbe von allen guten Kunststylen, so auch vom Mittelalter und der Renaissance kräftig und mit voller Wirkung geliebt und geübt, jetzt verzärtelt und verblasst, so schwand dieselbe mehr und mehr, denn auch das Empire hatte in falscher Erkenntniss und Auffassung der Antike alle coloristische Zierde ganz negirt. Im zweiten Rococo wurde sodann in der inneren Ausstattung des Hauses Alles farblos, Grau und Grau wurde Mode. Nur bei Möbelstoffen, Teppichen und an dem Porzellan sollte wieder Alles bunt sein, ja bunt und so grell als möglich. Das führte nachgerade ganz zum naturalistischen Ornament der Blume in Form und Farbe, welches allein die Decoration übernahm, auf Möbeln, Teppichen, Tapeten und Gefässen. Dann kam man auf dem naturalistischen Abweg weiter und weiter und von einem Irrweg auf den anderen, es entstand das ganze, unselige Attrapenwesen, die Blume wurde zum Becher, das Blatt zur Schaale, die Hutschachtel zur Tasse, das Dampfschiff zum Schreibzeug, der Damenhut zur Blumenvase. Und weiter gelangte die Unnatur mit richtiger Consequenz zur Verläugnung des Materials, man imitirte mit Porzellan das Holz, mit Holz das Leder, mit Thon das Metall und sündigte so weiter nach allen Möglichkeiten gegen die gesunde Vernunft und gegen die natürlichen und auf so einfachen Sätzen beruhenden Regeln des guten Geschmacks. So stand es ungefähr um die Zeit der ersten Weltausstellung.

In dem Erkennen dieser Verwirrung ging England voran mit ernsthafter Untersuchung und mit dem Bestreben, das Kunstgewerbe zu purificiren. War der Anstoss auch nicht

allein durch den gewonnenen Standpunkt ästhetischer Erkenntniss gegeben, hatte man sich ebenso sehr auch durch das geschäftsmässige Calcul des Gewinnes, welchen Frankreich aus seiner blühenden Kunstindustrie zog, überzeugt, dass man sich aufraffen müsse, um zu wetteifern, kurz man begann das Unternehmen mit Energie, mit englischen, d. h. bedeutenden Mitteln und gründete das South Kensington-Museum in London als eine Anstalt, welche durch Vorführung des Edelsten und Mustergültigsten der Künste aller Zeiten das Auge und den Sinn der producirenden Künstler und das Publikum zugleich bilden solle.

Auch auf das Publikum war diese Rücksicht und zwar wieder aus rein geschäftlichen Gründen zu nehmen. Die Industrie verlangt einen Markt, der Künstler kann nicht ohne Auftraggeber und Abnehmer sein, und wenn sich das neue Unternehmen nicht auch geschäftlich als zum Ziele führend erweisen sollte, so war auch der beabsichtigte ästhetische Gewinn nicht zu erreichen.

Aber wenn wir genau sein wollen, die Gründung des Kensington-Museums war das zweite Stadium der Operationen zur Bildung und Veredelung des verworrenen Geschmacks jener Periode. Man hatte das vorher ganz anders und mit einer negativen Methode erreichen wollen, indem man in einer Sammlung, Chamber of horros genannt, den Industriellen und dem Publikum Alles das vor Augen stellte, was der damals moderne Geschmack an Abstrusitäten und Absurditäten hervorgebracht hatte. Die Wirkung war jene der verbotenen Früchte, die Sammlung lockte und verführte und ihr Inhalt wurde mit Vorliebe nachgeahmt, anstatt dass, wie beabsichtigt, der Horror erzeugt worden wäre. So kam man erst durch diese Läuterung auf den richtigen Gedanken, welcher das South Kensington-Museum gebar.

Das Museum wurde die Centralstelle aller Bestrebungen zur Restauration des Geschmacks in England, nachdem man demselben eine Schule für Kunstjünger beigesellt hatte, und nun war bald ein Netz ähnlicher Anstalten, Sammlungen, Modellir- und Zeichenschulen über ganz England gezogen.

In England also hatte man den welken Baum an seinen Wurzeln getränkt, er fing von Neuem zu grünen an und die ersten erfreulichen Früchte zeigten sich. Es entstand eine Reihe geschulter Künstler und Arbeiter und im Jahre 1862 zeigte England öffentlich, dass es den Anfang auf die rechte Art gemacht habe.

Frankreich aber konnte den grossen Vorsprung immer noch sein eigen nennen, der darin bestand, dass in diesem Lande die technischen und künstlerischen Kräfte in Jahrhunderte langer Uebung geblieben waren. Geist und Erfindungsgabe waren in der täglichen Praxis der Werkstatt geschult, wo auch die traditionelle Technik erhalten blieb. Dort war für die Industrie seit Ludwig XIII, der wie fast alle seine Nachfolger den Luxus und damit das Kunstgewerbe begünstigte, vollauf zu thun gewesen, es fehlte seit zweihundert Jahren nicht an Aufträgen, der Bedarf im Lande war gross genug und die auswärtigen Bestellungen kamen noch dazu.

Aber in den übrigen Ländern in jenen Zeiten, sollte es da gar keine geschickten, keine kunstgebildeten Arbeiter gegeben haben? Ja, aber es war einmal der Zug nach allem Französischen und die Künstler anderer Länder wurden in ihrer eigenen Heimath vernachlässigt, ignorirt, die Besten gingen nach Frankreich, wo sie Beschäftigung fanden und wo allezeit bis auf den heutigen Tag deutsche Namen geglänzt haben, aber für den französischen Ruhm.

Als England mit seiner neugeschulten Industrie auf der zweiten Londoner Weltausstellung im Jahre 1862 bedeutende Erfolge aufwies, so führte es dieselben auch schon so bestimmt ad oculos, dass man erkannte, es habe den Kampf gegen die Alleinherrschaft des französischen Geschmacks der Art energisch aufgenommen, dass jenem bereits ein weites Feld entzogen sei. Dadurch wurde Frankreich selbst zur Einkehr und Umschau in seiner eigenen, zeither wenigstens von der grossen Menge ohne Kritik und Tadel hingenommenen Kunstindustrie genöthigt und aus jener Zeit datiren die Anstalten zur Hebung des Kunstgewerbes in Frankreich, das Musée rétrospectif und l'Union des beaux-arts appliqués à l'industrie.

Aber auch in anderen Ländern fanden die Bestrebungen Englands rasche Nachfolge. In München hatte man schon 1851 den Kunstgewerbeverein etablirt, welcher Publicationen von Musterzeichnungen begann und 1857 eine Schule schuf, welche sich zur königlichen Kunstgewerbeschule weiter entwickelte. Vor Allen jedoch war es Oesterreich, welches durch das im Jahre 1864 in Wien eröffnete K. K. Museum für Kunst und Industrie mit Energie, Verständniss und klarstem Bewusstsein auf das Ziel, die Hebung des Geschmacks und die Unterstützung der Industrie des Landes,

zusteuerte. Wie das Museum sich durch Gründung einer sofort viel besuchten Schule ergänzte und so der Heranbildung von Künstlern aller Fächer seine besondere Sorgfalt widmete, so wurde auch dies Programm noch weiter dahin ausgedehnt, dass die Kunstgewerbeschule zugleich Seminar sein sollte, welches Fachlehrer für die übrigen Schulen des Landes ausbildete. Besonders aber verstand man es nirgends so, wie in Wien, auch das Publikum für die Sache zu gewinnen und die allgemeine künstlerische Volksbildung anzubahnen. War nun das Interesse des Publikums einmal lebendig geworden, so war auch die Empfänglichkeit erweckt für künstlerische Belehrungen zur Entwickelung des Geschmacks in seiner höheren Bedeutung, wozu die reichen Sammlungen des Museums, die Ausstellungen von Schätzen des Privatbesitzes, die Vorführungen der neuen Schöpfungen des Kunstgewerbes und die vortrefflichen Publicationen das umfassendste Material boten. Wir haben schon auf das wichtige Moment der allgemeinen Kunstbildung hingewiesen, welche vorauszusetzen ist, wenn ein hochentwickeltes Kunsthandwerk gedeihlich prosperiren soll. Denn es steht das Recht der Entscheidung offenbar dem Käufer zu, der das Werk bestellt und kauft, es wird sich Niemand das nehmen lassen und es ist deshalb jene glückliche Einheit anzustreben zwischen dem Wollen des Bestellers und dem Wollen und der Leistung des Künstlers.

Die österreichische Industrie aber, sobald sie nur gezeigt hatte, dass sie die von dem Museum ausgehenden Anregungen dankbar in sich aufnahm und fruchtbringend und manch' schlummernde Kraft weckend, wurde auch mit Aufträgen bedacht, mit kaiserlichen und geringeren, aber reichlich und in diesen sofort sich bietenden practischen Gelegenheiten zur Verwerthung des Neuerworbenen, darin hauptsächlich liegt der schöne Erfolg, dessen die österreichische Kunstindustrie sich bereits rühmen konnte.

Schon drei Jahre nach Eröffnung des Museums, nachdem die Segnungen dieser Anstalt erst die kurze Zeit dreier Jahre der Industrie zu gute gekommen waren, hatte Oesterreich im Jahre 1867 auf der Weltausstellung in Paris sehr namhafte Fortschritte in allen Zweigen des Kunstgewerbes zu verzeichnen. Im Jahre 1873 aber, in der in seiner eigenen Centrale abgehaltenen Weltausstellung hat Oesterreich den gültigen Beweis geliefert, wie es sich vollkommen von allem französischen Einfluss befreit habe und auf eigenen

Füssen stehe, wenn auch in Folge der einheitlichen Leitung von Seite der Staatsinstitution vielleicht etwas zu uniform geworden durch die principielle Adoptirung einer einzigen Stylart. Auch das wird sich geben, und die österreichische Kunstindustrie ist auf dem Wege, zu freier Künstlerschaft zu gedeihen.

Das Beispiel Oesterreichs, an dem man sehen konnte, was es durch das Museum mit seinen Verzweigungen für die Kunstindustrie erreicht hatte, konnte nicht verfehlen, aller Orten zur Nachfolge aufzufordern. Schon in den sechziger Jahren wurde man auch in Deutschland rühriger, in Sachsen plante man eine Kunstindustrieschule für Leipzig, in Offenbach, in Cassel wurden solche eröffnet. In Berlin entstand das deutsche Gewerbe-Museum, in Stuttgart erweiterte sich die Centralstelle, in Cöln, Hanau, Pforzheim folgte man nach, Nürnberg schuf sein bayerisches Gewerbemuseum, Dresden wandelte seine 1865 gegründete Schule 1876 um in eine Kunstgewerbeschule und fügte ein Museum an, Leipzig erhielt sein Museum 1873 und die Gewerbeschule 1874, und an vielen anderen Orten blieb man nicht zurück in diesem edlen Wettstreit. So mächtig hatte der Anstoss fortgewirkt, welchen die erste Londoner Weltausstellung gab, es war die Hebung und Förderung des Kunstgewerbes zur brennenden Kulturfrage geworden, immer von Neuem angeregt durch die nachfolgenden industriellen Wettkämpfe der Völker, so namentlich durch die Wiener Ausstellung, welche Deutsehland erst ganz mit hineinzog in den Strom der Zeit.

Anderen Ländern erging es nicht minder so. Russland hat in St. Petersburg und Moskau Gewerbeschulen geschaffen, Schweden, Nord-Amerika ebenfalls und selbst Italien mit seinen reichen Kunsttraditionen konnte sich der neuen Frage nicht mehr entziehen.

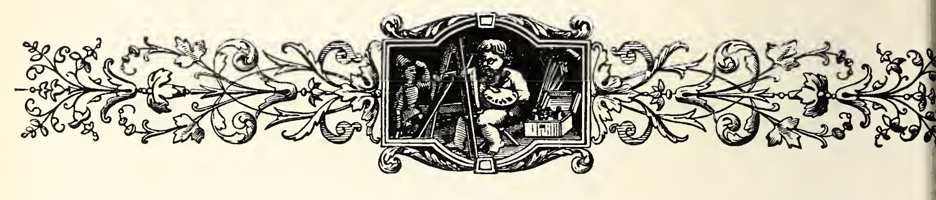
Heute sehen wir die Gesammtheit der Kunstgewerbe in Bewegung, alle befinden sich in der Umgestaltung, in der Restauration, welche die überkommenen Geschmacks- und Modethorheiten aufgiebt, Besseres, Schöneres und Richtigeres, mit einem Wort Stylgerechtes an dessen Stelle setzen will. Das Bestreben ist da und wie die heutige Architektur noch nach den Formen für das moderne Bedürfniss sucht, wobei sie den Canon des Renaissancestyles acceptirt zu haben scheint, so glauben wir auch das Kunstgewerbe auf der rechten Bahn zu sehen. Es wird dahin gelangen, die Gefässe, die Geräthe,

die Stoffe, das Mobiliar, alle die Dinge, welche dem practischen Bedürfnisse dienen sollen, nicht, wie selbstverständlich allein zweckmässig, sondern auch schön zu bilden, wenn sie auch das Bedürfniss des gebildeten Menschen befriedigen sollen. Nehmen wir zu diesen beiden Erfordernissen noch jene auf Naturnothwendigkeiten begründeten Regeln dazu, welche der Stoff der letzten Ausführung und dessen technische Behandlung dem Künstler vorschreiben, so haben wir die Stylgesetze in den Hauptzügen ausgesprochen, welche lange verläugnet, wieder ganz in Fleisch und Blut des schaffenden Kunstgewerbes übergehen müssen.

Freilich es besteht das Geheimniss des Schönen nicht in dürren Vorschriften oder in einem trockenen Schema, was Jedem klar zu demonstriren wäre, und es erhebt sich ja die unendliche Variation der Formenwelt erst dann frei zu charactervoller Schönheit und individuellem Ausdruck, wenn die Grundregeln nicht wie an schülerhaften Leistungen hervortreten.

Das ist nun eben Aufgabe und Zweck der Gewerbemuseen und der Gewerbeschulen, die Erziehung der Künstler durch Anschauung, durch Uebung und Unterricht, durch Vermittelung der alten, herrlichen Kunsttraditionen. Aber wollen die Schulen ihre Aufgabe voll erfüllen, so müssen sie viel practischer werden, sie sollen ihr Programm vervollständigen und ihren Weg direct nehmen auch auf das Stofflich-technische, dahin nämlich, dass die Anwendung der Kunst auf die technischen Zweige der Kunstindustrie selbst gelehrt und geübt, dass somit der erste und letzte Zweck erreicht werde. Es kann das nur geschehen durch die Anbahnung des Werkstattunterrichtes, durch eigentliche technisch-künstlerische Fachschulen mit technisch und künstlerisch zugleich gebildeten Lehrern und auch dazu sind ja schon erfreulicher Weise die Anfänge gemacht.





Rückblicke II.

Wie bei Entstehen des Styles der italienischen Renaissance oder bei der bewussten Wiederaufnahme der antiken Formen in die Architektur um die Zeit des dritten Decenniums des 15. Jahrhunderts das zielbewusste Wollen hervortrat, gestützt auf das begeistert fleissige Studium der Reste antiker Kunst, so ist durch eine Reihe Anstalten vom South Kensington-Museum in London bis zu den Sammlungen und Zeichenschulen abgelegener Industriebezirke der übrigen Länder die Correction der auf der ersten Londoner Weltausstellung als sehr herabgekommen erkannten Kunstindustrie in die Hand genommen worden. Es geschah dies theils von Staatswegen, theils durch Corporationen, von Vereinen und Genossenschaften und mit mehr oder weniger Geschick und klarer Erkenntniss der Mittel.

Wir haben nicht umhin gekonnt, in der Skizze des allgemeinen Bildes der Anregungen und der Versuche zu neuer Entwickelung der technischen Künste auch der Bestrebungen Deutschlands zu gedenken, obwohl ja die deutsche Kunstindustrie der Pariser Weltausstellung ferne geblieben ist und also bei späteren Vergleichen auch die Keramik unseres Landes in der Reihe fehlt. Auch untersuchen wollen wir nicht, ob die hohe Politik recht that, das deutsche Kunstgewerbe abzuhalten von der Betheiligung an dem grossen Völkerexamen und nur der deutschen Kunst gestattete, sich

in Paris vorzustellen, zwar in einem im Style deutscher Renaissance geschmackvoll, ernst und würdig ausgestatteten Saale, aber leider nach Anzahl der Objecte (159 Gemälde, 23 Sculpturen und ein Tisch voll Illustrationswerke) und auch nach Inhalt nichts Vollständiges, Uebersichtliches, kein erschöpfendes Bild des Könnens bietend.

Wichtig erscheint es uns, bevor wir die Keramik, wie sie sich auf dem Marsfelde zur Schau stellte, im Einzelnen betrachten, dass wir den seit geraumer Zeit wirkenden Einflüssen noch genauer nachgehen, den neuen oder wieder erneuerten Anschauungen, welche das Kunstgewerbe doch schon bis zu einem gewissen Grade purificiren konnten. Bis zu einem gewissen Grade, denn heute zeigt sich noch in der Gesammtheit der Kunstindusrie ein caleidoscopischbuntes Bild, gemischt aus allen Stylarten aller Nationen, das Bild der Unselbstständigkeit, des Eklektizismus.

Wir greifen zurück zu der knappen Skizze, welche im ersten Theil unserer Rückblicke von der Entwickelung und Folge der Kunststyle der neueren Zeit gegeben ist. Das die ältere Zeit abschliessende Mittelalter unter der Herrschaft des gothischen Styles zeigt ein hochentwickeltes Kunsthandwerk. welches indess wie die Baukunst lediglich der Kirche dienstpflichtig gewesen war. Erst im Zeitalter der Renaissance wendeten sich auch die technischen Künste, wie die Architektur dem Profanbau, der Ausstattung des Hauses und der Wohnung zu. Da nun Italien trotz Mittelalter nie ganz den Faden der antiken Kunsttraditionen verloren hatte, jetzt nur in den Ueberresten zu suchen brauchte, immer von Neuem angeregt auch durch die allgemeine Begeisterung für die Literatur des classischen Alterthums, so wurde dies Land der Heerd der grossen künstlerischen Bewegung, welche auf alle civilisirten Länder, England jedoch kaum streifend, überging und der Kunst den neuen Ausdruck verlieh. Mit den Kindern jener herrlichen Zeit des 16. Jahrhunderts, oft wahre Universalgenies, Maler, Bildhauer, Architekt, Ingenieur und mehr in einer Person, dabei immer Techniker, das heisst das Handwerkliche inne habend und ausübend, erreichte die Gesammtkunst der Renaissance, in ihren Aufgaben erweitert, im Besitz der vom Mittelalter überkommenen technischen Vortheile und getragen von dem Geiste des wiederbelebten Alterthums und seiner höchsten künstlerischen Schönheit, welche eben den allgemeinen Kunstgeschmack bestimmte, eine solche Höhe formaler Aus-

bildung, dass uns die Erzeugnisse jener Epoche immer als mustergültig erscheinen müssen.

Wie die griechische Thonvase der classischen Zeit der vollkommenste Ausdruck des ihr zu Grunde liegenden, schaffenden Gedankens, der Idee ist, so hat es auch die Kunst der Renaissance, in der Keramik ganz selbstständig und ohne Anlehnung an die damals noch nicht bekannten antiken Thongefässe, verstanden, alle Gefässe, alle Geräthe organisch zu entwickeln und zu bilden. Organisch — das heisst nämlich so, dass der Zweck des einzelnen Theiles immer in seiner Form klar versinnbildlicht ist, dass Stützen und Tragen der Last, Aufnehmen und Ausgeben und alle anderen Functionen bei feinster Trennung und gegliederter Wiederverbindung der einzelnen Gefässtheile immer zum Bewusstsein gebracht sind.

Dabei konnte das Ornament einen neuen Character annehmen, indem es sich von den strengen Typen und einfachen Formeln loslöste, welche ihm in Folge seiner zeitherigen Abhängigkeit von der Architektur durch diese vermittelt waren. Es kam dazu die freie und allgemeine und glückliche Einführung der menschlichen Gestalt in das Ornament, welche nunmehr für die Verhältnisse der Umgebung bestimmend wirkte, auch erneute Bewegung und frischere Lebenskraft verlieh, so dass das Ornament zur höchsten Blüthe, freilich auch unter den Händen eines Rafael, gedeihen konnte.

Durchwandern wir nur flüchtig, ohne auf die uns ferner liegenden Specialitäten einzugehen und nur um ein Gesammtbild zu gewinnen, die Reihen des Kunsthandwerks der Renaissancezeit. Zuerst neben Elfenbeinsculpturen die Holzschnitzereien, welche entsprechend dem malerischen Character der Epoche, bald sich mit der Intarsia vervollständigten, die hochentwickelte Marmortechnik, auch neben plastischer Gestaltung übergehend auf gravirte, in den vertieften Linien gefärbte Ornamentirung, wie das Niello in den grossen Messinggrabplatten, den Erzguss mit seinen Thoren und Thüren, Epitaphien und Sarkophagen, Candelabern und Brunnen, das Schmiede- und Schlosserhandwerk mit Gittern, Laternen, Fackelkörben, mit Fahnenhaltern, Mauerringen, Thürklopfern und den Kamingeräthschaften. Sodann die Steinschneidekunst mit Onyx- und Krystallgefässen, welche die Goldschmiede fassten in emaillirte und juwelirte Montirungen, dazu Schau- und Ehrenbecher und Pokale, und

die Medailleure mit ihrer neu zur Schätzung gelangten Kunst. Und ferner noch die Rüstungen und Waffen der Schwertfeger und Plattner, das die Spitzen, Stickereien, Teppiche und Gewänder umfassende grosse Gebiet der textilen Kunst, die Buchdrucker- und Buchbinderarbeiten und endlich die hervorragende, umfangreiche und heute so hoch geschätzte Kunsttöpferei, die wir etwas genauer überblicken müsseu.

Durch die Araber wurde Ende des 13. Jahrhunderts die Technik des Zinnemails auf Thon nach Europa gebracht und später von der hispano-moresken Kunst der italienischen vermittelt, welche bis ins 15. Jahrhundert nur die Mezza-Majolica kannte, ein zwar rohes, aber effectvolles Steingut mit Blaufarbe unter der Glasur und Lustres auf der Glasur. Der neuen Technik bemächtigte sich einer der besten und liebenswürdigsten Künstler der Frührenaissance, Luca della Robbia (1400—1481), und schuf jene zu monumentalen Decorationen in zahlreichen Kirchen und Kapellen von Florenz und seiner Umgebung verwendeten, emaillirten Thonreliefs, welche wir uns wegen der ihnen innewohnenden zarten und keuschen Empfindung, der stylistisch-vortrefflichen Reliefbehandlung und der massvollen Anwendung der Farbe auch heute noch zum Muster nehmen sollen.

Die Mezzamajolica war sodann, von maurischem Einfluss befreit, in Pesaro namentlich noch im 15. Jahrhundert zur Blüthe gediehen und neben der eigentlichen zinnemaillirten und plastisch aufgetretenen Majolica einhergegangen, hat aber das Jahr 1500 kaum überschritten, um welche Zeit die Fabrikation der Zinn-Majolica sich auch auf Gefässe erstreckte und der malerischen Decoration sich fügte. Mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts traten neben Pesaro toskanische Fabriken auf, es folgte Faënza und bald thaten sich Gubbio und Castel duranto hervor, welche der ächten Majolica den künstlerischen Character aufprägten, der nach dem Schlusse des 16. Jahrhunderts durch handwerklich-geringes Schaffen verdrängt wurde und bald ganz verschwand.

In Frankreich zeigten sich schon im 16. Jahrhundert Nevers und Rouen mit ächter und malerisch verzierter Majolica, in Holland war es Delft, welches nach gleicher Richtung hin arbeitete, in Deutschland hatte der Nürnberger Augustin Hirschvogel (1503—1560) das Genre des buntfarbig emaillirten Thongeschirres und der ebenso decorirten Kachel-

öfen geschaffen und am Niederrhein und in Thüringen war das Steingeschirr künstlerisch entwickelt und zur Blüthe gediehen. Ferner entstanden in Frankreich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts jene so lange der Forschung räthselhaft gebliebenen Fayencen von Oiron (Henry deux), welche die Docorationstechnik, das Tauschiren und Nielliren, sowie die Decorationsmotive der arabischen Metall-Decorationskunst entnommen hatten, vielleicht in secundärer Linie.

Aber vor Allem war es der grosse Künstler, Dichter und Denker Bernard Palissy (1510—1590), welcher, geleitet wieder von dem plastischen Decorationsprincip und nach mühevollster Erfindung seines im Gegensatz zu dem opaken Zinnemail italienischer Kunsttöpferei transluciden Glasüberzugs, jene epochemachenden Fayencen schuf. Nicht allein zur Zeit ihres Entstehens erregten sie die höchste Bewunderung und riefen zahlreiche Nachfolge auf, sondern heute nach dreihundert Jahren sind sie es ganz vornehmlich, welche den wirkungsvollsten Einfluss auf die moderne Fayenceindustrie und nicht Frankreichs allein ausgeübt haben, so dass sich dieselbe zum grossen Theil ihren ganzen Rückhalt daran nehmend und von der Imitation beginnend, auf Palissy stellt.

Alle Schätze der fruchtbaren Periode der Renaissance, diejenigen ihrer Mutterkünste und Nachfolge dazu, sind der Kunstindustrie der Neuzeit zugänglich gemacht worden und zahlreiche Publicationen sorgen dafür, dass es auch dem an die Werkstätte Gefesselten leicht werde, sich mit dem Besten, den Geist, den Geschmack und das Kunstgefühl Bildenden zu umgeben, sich an ihm aufzurichten, zu halten und in die Höhe zu arbeiten. So sollte man meinen, dass es vorzugsweise die Formenwelt der Renaissance sein müsse, heute so allgemein geschätzt und auch von der Architektur einiger Länder besonders begünstigt, welche die Lehrerschaft für das Kunstgewerbe übernommen habe, dass man daher in besonderem Maasse die Einflüsse dieses Kunststyles an den Producten der heutigen Industrie gewahren werde, wie wir von der Keramik schon ein Beispiel anführten.

Dem ist jedoch nur zum Theil so. Vielleicht ist es Oesterreich allein, welches ein annähernd einheitliches Gepräge in Folge Adoptirung des Styles italienischer Frührenaissance zeigt, aber auch nicht in jedem Zweige der Kunsttechnik. Das Verhältniss ist vielmehr folgendes. Man

bedient sich bei verschiedenen Aufgaben und bei verschiedenen Techniken auch verschiedener nicht nur chronologisch, sondern auch national getrennter Stylarten, je nachdem dieselben für den einen oder anderen Fall am besten passend erscheinen und am mustergültigsten vorgebildet sind.

Da ist nun neben dem unser heutiges Kunstgewerbe gewiss mitgestaltenden Formencanon der Renaissance ein anderes mächtiges Formen- und Farbenreich, welches einen wesentlich bestimmenden Antheil gewonnen, dasjenige der orientalischen Kunst. Ebenfalls durch die Museen, mehr noch durch ihr eigenes Auftreten in der Reihe der Weltausstellungen vom Jahre 1851 an unserem Verständniss nahe und näher gebracht und zu hoher Werthschätzung gestiegen, ist die orientalische Kunst in vielartiger Metallotechnik, in Kunsttöpferei und allen textilen Arten bei Anordnung und stylistischer Behandlung der Flächenverzierung musterhaft. In sicherer Verwendung der Farbe aber ist sie geradezu unübertroffen und am meisten berufen, den in Europa abgestorben gewesenen Sinn für coloristische Wirkungen und Reize neu zu beleben, zum Heile unserer gesammten Kunstindustrie.

Es wäre nicht richtig, anzunehmen, dass die Einwirkungen der asiatischen Künste, wir kommen später zur Besprechung ihrer characteristischen Gruppen, gerade eine das jetzige Kunstgewerbe auszeichnende Eigenschaft oder ein Kennzeichen desselben sei. Die Fühlung mit den östlichen Künsten war uns nur verloren gegangen, die letzte war jene mit dem China-Porzellan, dessen formale Vorzüge aufzunehmen der Taufpathe des europäischen Porzellans, das Rococo, verhinderte. Und trotzdem, in einigen Zweigen der industriellen Kunst sind wir immer orientalisch gewesen, man hat z. B. noch keinen Shawl gesehen, welcher nicht das indische Kashmirmuster gezeigt hätte. Aber wenn wir hier absehen von den nachweisbaren Einflüssen, welche auch in den alten Zeiten von Asien her in die europäischen Künste eindrangen und etwa nur bis zum Mittelalter zurückgreifen, so sehen wir dasselbe seinen ganzen Reichthum an Flachornamenten, an phantastischen Nachbildungen der Fauna und Flora den Seidenstoffen, den sarazenischen Gewändern und Teppichen entlehnen, welche durch die Kreuzzüge und die sich daran knüpfenden Handelsverbindungen importirt wurden. Auch die Periode der Renaissance, befruchtet von arabischer und spanisch-maurischer Seite her,

nahm eine Reihe fremder Decorationsmotive auf, dieselben in ihrem Geiste umbildend. Die maurischen und arabischen Waffen, die Töpferei und textilen Stoffe des Orients brachten besonders jene auf geometrische Grundform angelegten Muster, in welchen sich nach bestimmten rhythmischen Gesetzen das einzelne Motiv wiederholt. Das eigentliche Muster textilen Ursprungs, welches anspruchslos, aber auch inhaltslos im Gegensatz zum bedeutungsvollen eigentlichen Ornament eine Fläche verziert, scheint überhaupt asiatischer Kunst zu entstammen, wo es sich auch in den Künsten des Westens findet.

Auch nach der Renaissanceepoche, im 17. und 18. Jahrhundert wurde bald der eine, bald der andere Zweig europäischer Kunstindustrie von orientalischer Seite her beeinflusst, die Fabrikation der Kattunstoffe und Lederarbeiten z. B. von indisch-persischer, das Porzellan und die Delfter Emailtöpferei von chinesischer Kunst. Im 18. Jahrhundert war überhaupt China Mode, und es verwickelte sich der chinesische Zopf mit demjenigen, der unsere Vorfahren zierte. Aber im 19. Jahrhundert hatte man Alles vergessen, den ganzen farbenprächtigen und farbengesunden Orient, um, wie wir gesehen, nach dem zehnten Lustrum von Neuem an ihn anzuknüpfen.

Es wird sehr nöthig sein, uns das von unseren Kunstanschauungen so sehr verschiedene Wesen der orientalischen Kunst oder vielmehr der asiatischen Künste etwas näher anzusehen, um die characteristischen Eigenthümlichkeiten derselben erkennen und festhalten zu können. Wir dürfen aber, dieses die decorativen Künste des Orients und des äussersten Ostens umfassende Gebiet betretend, die asiatischen Künste durchaus nicht als ein Ganzes nehmen wollen, es scheiden sich vielmehr, wie durch die allgemeinen Cultur-Verhältnisse die Völkergruppen, so auch deren Künste in zwei bestimmt gekennzeichnete Hälften. Es sind dies die ostasiatische Gruppe, China und Japan und die vorderasiatische, welche aus Indien, Persien, Arabien und der Türkei mit den islamitischen Mittelmeerländern besteht.

Wir brauchen nicht weiter zu classificiren, auf Besonderheiten in den künstlerischen Aeusserungen der einzelnen Völker kommen wir von selbst, auch auf chronologische Notizen über die Entwickelungsperioden müssen wir verzichten. Zwar reichen ihre Epochen zurück bis zu den Zeilen altägyptischer Kunstblüthe, aber die traditionelle

Stabilität des Orients zeigt sich ja gerade auch darin, dass die Ueberlieferungen der Kunstformen und technischen Proceduren von alten Zeiten her erhalten blieben in fast gleichmässiger Uebung bis auf den heutigen Tag, Modificirungen durch nachbarschaftliche Einflüsse innerhalb der grossen Grenzen natürlich nicht ausgeschlossen. Und der Islam hatte ja schon im 7. Jahrhundert unserer Zeitrechnung sich ausgebreitet und die Herrschaft ergriffen vom Ganges bis ans Mittelmeer.

Heute ist es die vorderasiatische Gruppe und aus dieser vornehmlich die unter ihren Verwandten überhaupt am höchsten stehende persische Kunst, welche den wichtigsten Einfluss auf das europäische Kunstgewerbe gewonnen hat, und es wird uns gewiss interessiren, die Eigenthümlichkeiten derselben näher kennen zu lernen.

Welches ist nun der Gegensatz, in welchen sich die orientalische Kunst überhaupt, und wir verstehen von jetzt ab unter dieser Bezeichnung allein die vorderasiatische bis in die Ecken Europa's und die nördlichen Länder Afrika's reichende, gegen die europäische stellt, worin liegt der principielle Unterschied?

Bemerken wir dabei, dass die orientalischen Künste, auch die des äussersten Ostens, die chinesische und japanesische, jede in sich, im Style, in technisch-ästhetischer Schönheit fertig und abgeschlossen, als ein complettes Ganzes erscheint gegenüber unserem nach Principien und Normen suchenden Kunsthandwerk, so ist dies zwar auch ein Zug künstlerischer Vollendung, aber in gewissem Sinne doch ein äusserer, durch tausendjährige ungestört-gleichartige Culturverhältnisse entwickelter.

Bei dieser Betrachtung werden wir aber sogleich auch eine Schwäche gewahren und einen Mangel nicht übersehen können, welcher den orientalischen Künsten eigen ist. Es ist das Fehlen des individuellen Ausdrucks, der zum Theil wenigstens resultirt aus dem Umstand, dass das Ornament inhalts- und bedeutungslos ist, die chinesische Kunst ausgenommen. Aber namentlich in den islamitischen Künsten entbehrt das Ornament des höheren geistigen Gehaltes, trotz aller phantasievollen Variationen in Form und Farbe ist es doch so gleichartig und dabei nichtssagend, dass die gleiche Decoration überall hinpasst, überall am Platze ist und nirgends sich in Widerspruch stellt. Man mag denselben farbenprächtigen Teppich in das Heiligthum der Moschee oder in

das Boudoir einer modernen Dame breiten, es mag das gleiche, lieblich verschlungene, vergitterte und verblümte Muster die kostbare Scheide des Yatagans oder die Wände des Brunnenhofes überziehen, überall wird es passend und in seiner Art schön sein.

Aber unser geistiges Bedürfniss, auf tieferer Bildung und erhabeneren Kunstanschauungen gegründet, können deshalb jene spielenden orientalischen Verzierungsweisen nur dort befriedigen, wo nach dem Maasstabe unserer Anforderungen das Ornament eben bedeutungslos sein darf, wir möchten sagen bei Gegenständen der Bequemlichkeit, bei Teppich und Decke, Vorhang und Schlafrock. Gewiss aber wollen wir ein festliches Trinkgefäss, ein Jagd- und Kampfgeräth und Aehnliches nur mit bezüglichen, sprechenden Ornamenten verschönt wissen. Und in diesem geistigen Mangel, in dieser niedrigen Art und Qualität der orientalischen Verzierungsweise liegt die grosse Gefahr für unsere heutige europäische Kunstindustrie, welche sehr geneigt ist, nicht prüfend und wählend und das Beste behaltend auf die Vorbilder zurückzugreifen, sondern welche gerne Mode macht und fast ist heuse „Persisch“ schon Mode geworden.

Und nun die weitere principielle Unterscheidung der orientalischen Küuste von der unserigen? Die orientalische Kunst ist ausschliesslich decorativ und auch wo die Kunstindustrie auszulaufen scheint in die sogenannte hohe Kunst zu malerischer oder plastischer figürlicher Darstellung (China und Japan sind darin selbstständiger), da ist dieselbe so beschränkt durch die eigenthümliche Anschauung, dass sie immer über das Ornamentartige nicht hinauskommt. Es liegt dies in dem Sehen und in der ganzen Auffassung der Formen der Natur, wie sie eben dem islamitischen und indischen Orient eingeboren ist, der in flüchtig-phantastischer Empfindung nicht das körperliche Wesen der Dinge sieht, sondern nur das flache Bild erkennt, ohne Licht und Schatten, der nur die Silhouette in sich aufnimmt und in seine Decorationen überträgt. So entstand in der Decorationskunst die characteristische Stylisirung der Pflanze und auch wo in einigen Fällen Thier- und Menschenfiguren dazutreten, mussten auch sie sich den stylistischen Gesetzen unterordnen, welche wir heute unter denjenigen der Flächendecoration begreifen. Wo nun z. B. die Pflanze in dem orientalischen Ornament auftritt, da ist sie trotz feinster Naturbeobachtung doch nicht ein Bild des Pflanzenindivi-

duums, sondern sie ist zurückgeführt auf den Urtypus der Art, auf die einfachen morphologischen Gesetze der Natur ohne alle Zufälligkeiten, auf das formale Schema. Ebenso ist aber dem natürlichen Vorbild auch die Harmonie der Farbenzusammenstellung abgelauscht, die Wirkung und der Effect der ganzen Farben ohne Schatten und Licht. Alles das wird auf die Fläche übertragen und in die Fläche eingefügt, ohne das Wesen der Fläche zu alteriren, und das ist der stricte Gegensatz zu unserer naturalistischen Decorationsweise in der Zeit der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts. Hat man uns nicht zugemuthet, auf die der Wirklichkeit mit plastischem Effect, also mit dem Zwecke der Täuschung nachgeahmten Monstreblumensträusse der Teppiche zu treten, sind nicht die Riesenrosen noch extra auf durchbrochenen Rococorahmen in täuschendem Relief ausgestreut gewesen, über welche man also gehen sollte? Mussten wir uns nicht auf die auf dem Wege der Stickerei dem Kissen aufgemalten Kränze von strotzenden Früchten setzen, den Caffee gar auf der pastoralen Landschaft des Damasttuches trinken, und was dieses heillos verworrenen Zeuges mehr war.

Aber dieser Abweg in die naturalistische Richtung, welchen wir im ersten Theil unserer Rückblicke als den Schluss und die letzte Stufe in der Niedergangsperiode des Kunstgewerbes bezeichnet haben, so bedauerlich er war, er ist doch auch erklärlich und in den Gründen, welche ihn erklären, liegt zugleich der Gegensatz unserer Kunstanschauung gegen die orientalische. Seit den Zeiten der Renaissance ist die Kunst im Allgemeinen realistischer geworden, sogar die an sich reale Plastik. Aber namentlich hat die Malerei die volle Rundung und Modellirung, die Wahrheit der Erscheinung sich zur Aufgabe gemacht und ist ihr mehr und mehr gerecht geworden. So wollte man denn auch das täuschend gemalte Ornament, man versuchte die Blume und das Blattgewinde plastisch abzuheben von dem Grunde und es gelang nur zu gut. Dann verdrängte das Streben nach realer Wahrheit der Erscheinung selbst den guten Geschmack, d. h. man übersah und empfand nicht mehr den Widerspruch, der in dieser Anwendung des Ornamentes liegt.

Was nun die speciellen Unterschiede der nach Nationen getrennten orientalischen Künste anlangt, so wird es gewiss nöthig sein, auch deren Hauptmerkmale und Unterscheidungen kurz zu besprechen.

Lassen wir der indischen Kunst, der ältesten der ersten Gruppe und als auch derjenigen den Vorrang, an welche die siegreich vordringenden Araber, von Hause aus einer nationalen Kunst bar, anknüpfen mussten und fassen wir nun den Character der heutigen indischen Kunst ins Auge.

Auch die indische Kunst ist conservativ, obwohl in Wechselwirkung mit arabischen Elementen gewesen, aber die Haupt- und Fundamentalzüge sind seit langer Zeit wohl kaum modificirt worden. Ihr Hauptzeichen ist die Fülle, der ununterbrochene, innige Zusammenhang des Ornamentes und der daraus entstehende Reichthum in der Flächenverzierung. Verschwenderisch sind alle Räume ausgefüllt mit gleichen oder gleichartigen Motiven, immer ist derselbe Gegenstand wiederholt und immer mit bewunderungswerthem Farbengefühle zu wohlthuendster Harmonie gestimmt, zu einer Ruhe bei aller Pracht erhoben, welche ganz und gar einzig ist.

Wie auch in den anderen völkerschaftlichen Gruppen orientalischer Kunst, aber besonders in der indischen, wirkt nicht die Farbe durch die Contraste der Nebeneinanderstellung, sondern es ist zum Princip erhoben, dass die Mischung der zusammengereihten Farben, welche sich aber erst durch das oculare Aufnehmen von Seite des Beschauers vollzieht, den wundervollen Reiz ergeben soll. Deshalb findet sich nirgends der brüske Gegensatz grosser, greller Farbenflächen, niemals schreiendes Gold auf buntem, blendendem Untergrunde, überall künstlerisches Maass und subtile Wägung. Und das alles bei einem Volke, dessen märchenhafte Pracht und schwelgerisches Geniessen sprichwörtlich sind, in Folge dessen seiner Kunst ja auch ganz entschieden der Character der Pracht und des Glanzes aufgeprägt ist. Aber nirgends bei aller verschwenderischen Benutzung des Goldes findet sich dieses kostbarste und reichste Decorationsmittel zugleich schöner, sinnreicher und mannichfaltiger angewendet, als in der indischen Kunst.

Die Motive der indischen Decoration sind diejenigen der conventionellen Flora, eine Hauptrolle spielt die von der griechischen sehr verschiedene Palmette, oft mit gerollter Spitze, angefüllt wieder mit kleinen Zweigen und Bordüren, mit Ranken und Blumen, welche trotz aller stylistisch strengen Behandlung doch mit einer Geschmeidigkeit und pittoresken Freiheit sich der Natur nähern, ohne irgendwie die Grenzen der Flächendecoration zu überschreiten. Die

mustergültigsten Beispiele für decorative Blumenmalerei oder für die Verwendung der Blume als Ornament finden wir demzufolge in der indischen Kunst, welche dasselbe richtig und vollendet schön und reizend entwickelt hat und heute noch in Uebung erhält.

Die arabische Kunst steht auf anderen Grundlagen als die indische und arbeitet mit anderen Mitteln, als jene, denn der Koran gebietet: „Du sollst Dir kein Bild machen." Das gab die Richtschnur, und es entstand das lineare Ornamentationsmotiv, die auf geometrischer Construction beruhende, den sogenannten Salomonischen Stern als Grundzug festhaltende Decoration. Gleichwohl entwickelte sich dieselbe zu phantasievollstem Reichthum, aber im Vergleich mit der sich frei bewegenden und malerisch aneinander reihenden indischen Decorationsweise erscheint die arabische doch strenger, gegliedert und gebunden. Später traten auch zu diesen geometrischen Verschlingungen secundäre Motive hinzu, Knospen und Blätter. Aber auch die Verwendung dieser vegetabilischen Naturformen ist ganz eigenartig und kennzeichnet sich durch die besondere Art der Verbindung mit den Linien des Schlingwerkes, welche nicht durch dieselben unterbrochen, sondern nur in ihren Formen erweitert und verbreitert werden.

Wenn wir nun auch hier die volle Wirkung der Farbe und die Harmonie derselben anführen, so haben wir die Hauptzüge der zwar strengen, aber nicht minder reizenden und nahezu selbstständigen Kunst der arabischen Stämme geschildert, welche so characteristisch ausgeprägt sind, dass man alles aus dieser Ornamentgattung in unsere Kunst Herübergekommene als „Arabeske" bezeichnet.

Die Kunst des Perservolkes kann die Geistesverwandtschaft mit der indischen nicht verläugnen, es knüpft die persische Ornamentik mit Pflanzen- und Blumengebilden an Indisches an, wie sie andererseits auch mit arabischen Elementen durchsetzt ist. Sie entlehnt ihre Hauptformen im Allgemeinen der arabischen Decoration, durch indische Tradition und den eigenen künstlerischen Geist des Volkes modificirt und erhoben. Wir finden in persischer Kunst den feineren Geschmack und die höhere Künstlerschaft, konnte doch das Perservolk bei der Befreiung von dem starren Dogma directer als die Araber hinübergreifen in die Formenreihen der Natur, so dass neben der Pflanze auch Menschengestalten in den Kreis der Ornamentik herein-

gezogen worden sind. Dabei entwickelte sich durch die Verschmelzung der beiden überkommenen Elemente ein grosser Reichthum, eine üppige Mannichfaltigkeit bei sonst strenger Anordnung der stylistisch—phantastisch wiedergegebenen Formen der Natur. Oft ist nun die Flora, auch von der Poesie mit symbolischer Bedeutung ausgestattet, mit scheinbarer Willkür auf der Fläche ausgebreitet, manchmal in Netzwerk und lineare Constructionen eingeordnet, häufig auch die Blume an den Kreuzungspunkten des Gitters angebracht. Ebenso überzieht aber auch das dichte Ornament den nur in kleinen Compartimenten sichtbaren Grund, Blumen und Blätter dicht aneinander reihend, immer in der Mitte zwischen der geometrisch strengen arabischen und der leichteren, oft wie neckisch an den Naturalismus streifenden indischen Verzierungsart, immer dabei von der vortrefflichsten coloristischen Wirkung und nie die Reliefdarstellung versuchend, sondern streng in den Grenzen der Flachornamentirung verbleibend.

Alles das bezieht sich auf die ganze persische Kunst, auf die Keramik, auf die Teppiche, welche die schönsten sind, auf die Damascirungen und andere Metallotechnik.

Es erübrigt uns noch die ostasiatische Kunst, die chinesische mit der japanesischen zu betrachten, welche viele Eigenarten, auch die annähernd freie Behandlung der menschlichen Figur für sich hat und sich eben so fremdartig der vorderasiatischen als der europäischen Kunst gegenüber stellt. Können wir mit unseren Anschauungen doch noch von Stylistik der orientalischen Künste sprechen, so hört unser Verständniss beinahe auf bei der chinesischen Kunst, welche uns sonderbar, seltsam und wunderlich, bizarr erscheint. Hauptsächlich springt uns in die Augen, wie da alle Gesetze der Symmetrie, der Regel- und Planmässigkeit verläugnet werden, ja Planmässigkeit zeigt sich eben nur in dem consequenten Negiren Alles dessen, was überall sonst wo Regel ist. Denn immer ist eine Seite des Gegenstandes anders als die andere, sein Links ist anders als sein Rechts, Alles ist überraschend und von dem, was man erwartet, findet man frappirt das Entgegengesetzte. Eine Schaale, eine Tischplatte hat keinen Mittelpunkt, seitlich liegt das Ornament, wie zufällig, gestreut, sporadisch, ohne System und ohne Norm überzieht es das Geräth.

Es kommt dazu und es erschwert oder lehnt unser Verständniss geradezu ab, dass bei aller Bizarrerie der chine-

sischen Decoration das Ornament auch ganz und gar symbolisch ist und zwar in Form und Farbe symbolisch. Deshalb unterliegt die Anwendung desselben diesen ihm innewohnenden Bezügen, und seine Entwickelung musste immer in gewissen Schranken gehalten sein, auch war in dem Ornamente überhaupt sehr wenig freie Erfindung des Künstlers. Alles hat da seine Anspielung auf philosophische, religiöse oder sociale Verhältnisse, welche freilich in China jedem Gebildeten geläufig sind. Dahin gehören, um nur einige Beispiele zu bringen, die sonderbar gestalteten Wolken, zahllose Zeichen und Geräthe und die verzerrt und verdreht gestalteten Thiere. Ferner steht in China auch die Baukunst auf einer gewissen, primitiven Stufe, nur im Pagoden- und Triumphbogenbau hat sie sich zu einiger monumentalen Bedeutung erhoben, während das Privathaus leicht, zeltartig und coulissenhaft geblieben ist, sodass eben, ohne Führung von Seite der Architektur das Ornament nicht in unserem Sinne stylistisch entwickelt werden konnte, aber zu dem ganzen Wesen jedenfalls vortrefflich passt.

Trotz alledem ist das Ornament formenreich, oft von der feinsten Naturbeobachtung zeugend und mit so vorzüglich verwendeter Palette behandelt, so abwechselungsvoll und reizend, dass in einigen Zweigen der chinesischen Kunst, in den mit Email inkrustirten Metall-Geräthen, in Bronzen, in allen Arten der hochentwickelten Keramik, in den Geweben, in Lackarbeit und manchem Anderen musterhafte Harmonien und Wirkungen zu sehen sind, zumal bei der ausserordentlichen Accuratesse und Nettigkeit der technischen Ausführung.

Wir haben China und Japan zusammengehalten. Die japanische Kunst ist jedoch bei aller Aehnlichkeit und nächster Verwandtschaft freier entwickelt, hat einen ausgesprocheneren Individualismus, das Studium der Natur manifestirt sich noch deutlicher, das heisst die Ornamentik ist in den Formen weniger conventionell, die Anordnung geregelter, die Farbenverwendung ist reicher.

Noch ein drittes lehrendes Element haben wir neben den Kunstwerken früherer uns verwandter Epochen und den besonders nach der einen Richtung hin mustergültigen Erzeugnissen des Orients in Betracht zu ziehen, welches die Forschung erst neuerdings heranrufen musste, obwohl es uns doch nahe genug lag, es ist die nationale Hausindustrie der europäischen Länder. Auf der napoleonischen Welt-

ausstellung trat diese europäische Hausindustrie zum ersten Male auf, wohl mehr in ethnographischer Bedeutung, in Costümefiguren, welchen Schmuck, Waffen und Geräthe beigegeben waren. Man wurde jedoch damals auch von kunstgebildeter Seite her auf die Sache aufmerksam und bald folgte die Entdeckung, dass sich in vielen abgelegenen, von der Cultur, oder besser gesagt, von der Mode und deren verderbtem Geschmack noch unberührten Gegenden in mancher einfachen, sich traditionell forterbenden Industrie eine grosse Summe künstlerischer Vorzüge in Behandlung von Form und Farbe erhalten habe. So wurde das Forschen, das Suchen eifriger, aber auch lohnend, man fand mehr und mehr. In dem Goldschmuck italienischer Bauernstämme erkannte man die edelsten Anklänge an antike Kunstweise und Kunsttechnik, in Bayern, Schwaben und der Schweiz fand sich gleich vortreffliches Ueberkommenes in Silberfiligran, die Webereien und Stickereien der Südslaven zeigten in stylistischer Behandlung und in harmonischer Verwendung der Farbe Mustergültiges wie der Orient. Vor Allem aber fand man in reichstem Maasse in der ländlichen Töpferei sehr vieler Länder, in Ungarn, der Wallachei und in Rumänien, in den slavischen Donauländern, in der Türkei, in Portugal und in abgegrenzten Gebirgsgebieten Italiens, dass die Tradition antiker Gefässbildung sich frisch erhalten habe bis in unsere Tage.

Was nun das für uns Wichtige, Belehrende und Erfrischende an diesen häufig sehr einfachen und anspruchslosen Erzeugnissen ist, das liegt darin, dass das einfache Material nach den sich aus demselben ergebenden Bildungsgesetzen und mit einer ungekünstelt-primitiven, oft derben, oft naiven Technik doch emporgehoben ist in eine höhere künstlerische Gesetzmässigkeit. Deshalb heimeln uns diese Gebilde an wie jener ebenfalls so einfache und doch tief zu Herzen gehende Ausdruck der Volkspoesie, das Volkslied, welches ja mit jenem technisch-künstlerischen Schaffen die gleichen Wurzeln in dem Boden menschlichen Empfindens überhaupt hat. Und das ist es, was wir eben auch von unserer eigenen, lange unbeachtet gebliebenen Hausindustrie lernen müssen, jenes sichere Treffen der dem practischen Nutzungszweck dienlichen und denselben ganz deckenden und doch in ihrer Grundidee zu künstlerischer Bedeutung erhobenen Formen und jene Farbenharmonie, welche oft mit spärlicher, engbegrenzter Scala gleichwohl die schönsten

coloristischen Effecte erzielt. In Summa jene mit wenig Mitteln erreichten ästhetischen Erfolge, jenes reizende und geheimnissvolle Etwas, welches sich der Definition entzieht und doch von jedem Kunstgebildeten so voll und ganz gefühlt wird.

Es sind nun oft nicht die Formen und auch nicht die Ornamentik, welche direct nachahmungswerth sind, wenn auch das von manchem Fabrikanten oder auch von der Gesammtindustrie eines Landes, z. B. Russlands, mit Glück versucht worden, wie wir auch an keramischen Beispielen sehen werden, es ist weniger das Was, als das Wie an den Producten der Hausindustrie zu studiren. Wie man es machen soll und muss, um den Gesetzen der thätigen Nutzung, der Schönheit, der künstlerischen Annehmlichkeit, der Behandlung und der Leistungsfähigkeit des Materials gerecht zu werden, das zeigen die Gebilde der einfachen, bescheidenen Hausindustrie so lehrreich Allen denen, die sehen können, das heisst, die eine ungetrübte, natürliche und gesunde Empfindung sich bewahrten. Wir besitzen heute einen wahrhaften Reichthum an Wissen, eine grosse Summe von chemischen, physikalischen und mechanischen Errungenschaften, eine wirklich hochentwickelte Virtuosität in allem rein Technischen, dazu eine reiche Kunsttradition mit allgemein verständlichen Allegorien, Bildern, Emblemen, Symbolen und Zeichen, und doch war uns das abhanden gekommen, was die niedere Hausindustrie so hoch auszeichnet.

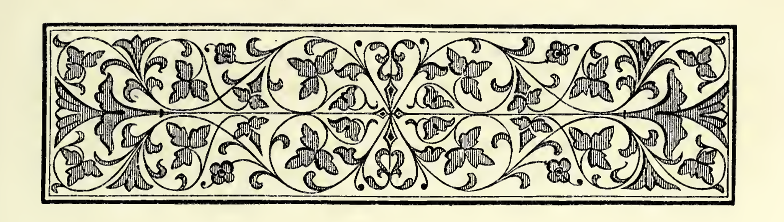
Aber wir dürfen neben manchem gewichtigen Grund der Entschuldigung auch das sagen, dass der Andrang von neuen technischen Mitteln auch seine Gefahren hat und gewisse Verführungen mit sich bringt, welche, da die Erfahrung fehlt, nicht so leicht zu überwinden und zu umgehen sind. Man denke hier nur an die verschwenderische Anwendung des Glanzgoldes in den Porzellanfabriken, hervorgerufen durch die neue, leichte und bequeme Handhabung dieses reichsten Decorationsmittels, gegenüber der alten mühsamen, freilich auch viel solideren Polirvergoldung. Eine nun beendete Zeit lang hatte ja das neue Gold dem ganzeu Industriezweig der Porzellanfabrikation das Gepräge gegeben und auch auf anderen keramischen Erzeugnissen und auf dem Glas hat sich dasselbe ungebührlich breit gemacht. Wir werden später noch ein ähnliches, neueres Beispiel in der Keramik finden, vielleicht mehrere.

So wird sich die Praxis des heutigen Kunsthandwerks noch zu mühen haben, mittelst künstlerisch-geistiger Durchdringung vieler Stoffe Herr zu werden, welche von der Wissenschaft und der Erfindung ihr neu überliefert, noch nicht durch langen historischen Volksgebrauch stylistisch vorbereitet und verarbeitet sein konnten.

Resummiren wir nun unsere Rückblicke, so haben wir gefunden, dass die in ununterbrochener Folge erscheinenden, mit Landes- und Provinzial-Ausstellungen abwechselnden grossen internationalen Expositionen, dass Museen und Schulen, Forschungen und Publicationen sich vereinigt haben, das Kunstgewerbe zu fördern und auf die Höhe vergangener Zeiten wieder hinaufzuheben. Es ist das in fast allen Ländern angestrebt worden. Wie weit dies in der Keramik bereits Früchte getragen hat, wie sich dieselbe heute freilich mit Ausnahme der deutschen zeigt, das sollen uns die nachfolgenden Besprechungen anschaulich machen.

Vorausschicken wollen wir nur noch, dass es sich deutlich zeigt, wie doch in der Werthschätzung des Publikums sehr erfreulicher Weise die technischen Künste mehr und mehr gestiegen sind. Es ist auch da ein Umschwung eingetreten zu Gunsten der Handarbeit gegen die Leistung der Maschine, zwischen Grossindustrie und Handwerksbetrieb, denn in einer Reihe von Gewerben hatte gewiss die schnellere und exactere Maschine oder das rein mechanische Verfahren die Kunstfertigkeit der Hand verdrängt und drohte dieselbe ganz zu vernichten. Aber jetzt, und es mehren sich dafür die Anzeichen von Ausstellung zu Ausstellung, findet man, dass die von geläutertem Geschmack und schöpferischem Sinn zur Künstlerschaft geförderte manuelle Geschicklichkeit es ist, welche den Werken das Werthvolle, Befriedigende und Genussverschaffende verleiht. Darin liegt ein grosser und glücklicher Fortschritt.





Frankreich.

Wir haben schon in unserer Einleitung darauf hingewiesen, dass es die Keramik ist, welche auf dem weiten Gebiete des Kunstgewerbes die grossartigsten und bedeutendsten Erfolge aufzuweisen hat, nachdem vor etwas mehr als zwanzig Jahren beginnend die Hebung und Pflege der Kunstindustrie immer mehr zur brennenden Frage der Zeit geworden. Jedem, der die Reihe der Weltausstellungen kennt, muss das heutige Auftreten der Keramik in höchstem Grade auffallen, und wenn man von der künstlerischen Qualität absehen könnte und nur nach der Massenhaftigkeit der ganzen Erscheinung, nach der Ausbreitung, welche die uralte Töpferkunst in unseren Tagen mit frischem Wagen gewonnen hat, urtheilen wollte, auch da wäre des Ueberraschenden genug.

Freilich sind, wie es sich auf der Pariser Weltausstellung gezeigt, die beiden reichen Länder Frankreich und England allein im Stande, sich mit dieser überraschenden und imponirenden Breite zu präsentiren, die auch des Fortschrittes reiches Maass in sich birgt, die übrigen Staaten kommen da fast gar nicht auf. Aber doch, nach technisch-ästhetischer Seite behaupten Schweden nnd Italien ansehnliche Plätze, Oesterreich-Ungarn zeigt vortreffliche Einzelleistungen, Russland einige wenn auch schwache nationale Versuche, Por-

tugal, die Schweiz, Dänemark und Belgien, ein jedes Land hat seine Specialität und Lobenswerthes wenigstens nach einer Richtung hin, der Orient bringt wenig, China verliert seinen alten Ruhm, aber Japan tritt wie neuverjüngt, höchst bedeutend und um die Palme ringend auf — aber eine solche grosse Gesammtkeramindustrie haben doch nur die beiden Länder Frankreich und England. Und Deutschland, sagen wir es uns offen, seine keramische Industrie hätte eine sehr bescheidene Rolle spielen müssen, wenn sie auf dem Marsfelde erschienen wäre.

Nun die französische Kunsttöpferei! Niemand zweifelt daran, dass Zweck und Gedanke der Weltausstellung nur dahin sich richteten, der Centrale Paris wieder zu ihrem alten, doch etwas zweifelhaft gewordenen Ruhme zu verhelfen, der Mittelpunkt für Kunst, Geschmack und Mode zu sein, ihre dominirende, so lange souverain innegehabte Machtstellung von neuem zu gewinnen und zu befestigen. Deshalb sind alle die gewaltigen Anstrengungen gemacht worden und wahrhaftig nicht ohne den blendendsten Erfolg.

Frankreich hat die volle Hälfte des Ausstellungspalastes für sich genommen und Alles, was nicht Kunstgewerbe ist, unbarmherzig aus demselben hinaus, ins Freie und in die Annexe verwiesen. Man weiss sehr genau, dass das grosse Publikum und zwar aller Bildungsgrade nur von denjenigen Erzeugnissen angezogen wird, welche nicht das Wissen, sondern den Geschmack befriedigen und die Schaulust reizen, dass Alles dorthin in Schaaren wandert, wo der Maassstab der eigenen individuellen Geschmacksrichtung angelegt werden kann, dass es eben die schmückende, veredelnde und verschönernde Kunst ist, nach deren Leistungen die Völker gewogen werden, und dass somit die Künste auch den grossen Ausstellungen das eigentliche Gepräge verleihen.

Da war nun selbstverständlich die Ausstellung ganz für Frankreich und die französischen äusseren Kunstverhältnisse gemacht und die Gelegenheit günstig. Denn die französische Industrie ist mit ihrem künstlerischen Theil ganz vornehmlich auf pariser Boden centralisirt und es konnte gar nicht schwer fallen, das gesammte Kunstgewerbe als ein wohlorganisirtes Ganzes auftreten zu lassen, welches nun allerdings, das ist ohne allen Rückhalt anzuerkennen, ein höchstes Können vor Augen stellt und eine ganz gewaltige Gesammtleistung repräsentirt.

Ein hervorragender Theil davon kommt auf die Keramik.

Nicht allein massenhaft, in geschlossener, achtunggebietender Phalanx, auf sechs grosse Säle vertheilt, die Nationalmanufactur Sèvres an der Spitze, tritt sie auf, sondern einschmeichelnd hat sie auch alle Gänge, alle Kreuzungspunkte und Höfe mit Statuen, Brunnen und Vasen geschmückt, links und rechts der Seine ihre Kioske gebaut und sich mit der Gärtnerei zu gemeinschaftlichem decorativen Wirken vereinigt. Nicht genug, sie präsentirt sich mit architektonischen Terracotten an Gebäuden, überzieht die Aussenwände der Kunsthallen mit den herrlichsten Leistungen der Fayencemalerei, sie klettert mit buntfarbig emaillirten Fliessen an den Eisenpfeilern des Glaspalastes in die Höhe, bildet zwischen den Bogenspannungen glitzernde Archivoltenbänder und schmückt und ziert, wo sie nur ein in die Augen springendes Plätzchen findet.

Bei dieser Massenhaftigkeit, und wir müssen bedenken, dass doch nur die wirkliche Kunstkeramik ausgestellt hat, da von dem eigentlichen Gebrauchsgeschirr nur im keramischen Pavillon einige Proben zu sehen, die technischen Thonwaaren aber in den Annexen zu suchen sind, muss uns unsere Beobachtung auch auf die volkswirthschaftliche Bedeutung einer solch' gewaltigen Industrie hinweisen. Wir werden dieselbe in folgenden Angaben finden.

Das französische Porzellan wird in drei Hauptbezirken hergestellt: Im Limousin, das ist die alte Grafschaft mit der Hauptstadt Limoges, jetzt die zwei Departements Haute-Vienne und Creuse mit mehr als 30 Fabriken für weisses Porzellan umfassend. Der zweite Bezirk ist das Herzogthum Berry mit den Departements Indre, Cher, Allier und Nièvre, wo auch hauptsächlich weisses Porzellan und zwar die eigentliche Handelswaare fabricirt wird. Von der Production dieser zwei Bezirke ist fast nichts auf der Ausstellung zu finden, desto mehr aus dem dritten, aus Paris und seinen Umgebungen. Die Pariser Fabrikation ist die vielseitigste und eigentlich künstlerische, in einer grossen Anzahl Fabriken werden jene Phantasieartikel hergestellt, welche bestimmt sind, der Liebhaberei und dem höheren Bedürfniss zu dienen, die Wohnung zu schmücken, den Kamin, den Schreib- und Nipptisch auszustatten, welche sich häufig mit geschnitztem Holz oder mit Bronce vereinigen, kurz, welche Luxusartikel sind. Zahlreiche Decorationsateliers entnehmen die weissen Porzellane von Saint-Amand-Les-Eaux im Departement Nord oder von Fontainebleau, um sie mit Malerei

und Vergoldung, wie es das Bedürfniss erfordert, auszustatten und wenn auch das nicht ausschliesslich in Paris geschieht, so kann man doch sagen, es ist dies die specielle Pariser Branche.

Man zählt in Frankreich 102 wirkliche Porzellanfabriken mit 1300 Pferdekräften, 550 aus Dampfmaschinen und 750 aus Wasserbetrieb, welche Anstalten 14,000 Arbeiter beschäftigen und eine jährliche Production von 43,600,000 Fr. erreichen. Der Werth des jährlichen Exportes ist 14,500,000 Fr., sodass im eigenen Lande für 29,100,000 Fr. Porzellan consumirt wird, wozu noch ein Import für circa 900,000 Fr. kommt. Man sehe diese Zahlen von dem Porzellan allein.

Die Fabrikation der feinen Fayence, des englischen Steinguts, hat ihre Sitze in den Departements Oise, Loiret, in der Gironde, Seine und Marne, der Seine, Saône und Loire, und die in Frankreich ordinäre Fayence genannte, mit Zinnemail hergestellte majolikaartige Waare kommt aus den Kreisen Nièvre, Meurthe und Moselle, Seine-Inférieure und Soire-Inférieure.

Es sind mit der Fayencefabrikation in den beiden Arten 372 Etablissements mit 5500 Arbeitern, einschliesslich 1400 Frauen und Kinder und einer Jahresproduction von 13,960,000 Fr. beschäftigt, in den letzten 3 Jahren hat sich der Export um 900,000 Fr. gehoben und für reichlich ebensoviel wurde von Aussen in das Land eingeführt.

Nehmen wir zur Vervollständigung dieser Skizze noch das Steinzeug in seinen verschiedenen Abarten, die Flaschen, chemischen Geräthe und die Röhren, die immer mehr ihre Verwendung in dem Bauwesen findenden Terracotten, die Paris ganz eigenthümliche Terracottaplastik und die Production der refractairen Thonwaaren, so wird uns der Umfang der keramischen Gesammtindustrie Frankreichs gewiss imponiren müssen.

Sèvres hat gemeinschaftlich mit den beiden anderen Staatsmanufacturen ausgestellt, mit der Gobelinwirkerei und jener von Beauvais, einen grossen, mit Säulen und schwerem Simswerk recht überladenen Aufbau von Flügeln, offenen Hallen und Nischen. Die Wände dieses der französischen Arrangirkunst keine besondere Ehre machenden Coulissenbaues sind den berühmten Haute- und Basse-Lisse-Gobelins überlassen, während die Porzellane von Sèvres die Seiten flankiren, zu mächtigen terrassenförmigen Gruppen sich aufthürmen, vor den Pfeilern auf hohen Sockeln Posto fassen

und noch in einer langen Reihe grosser Pracht- und Monumental-Vasen die ganze Hälfte des Ehrenvestibules durchziehen. Der Gesammteindruck der Sèvresausstellung ist prunkvoll, die Absicht, zu imponiren, ist deutlich erkennbar und man sieht, die Fabrik hat alle Kräfte aufmarschiren lassen, um den schwankenden Ruhm neu zu begründen.

Denn das Porzellan im Allgemeinen hat ja seit Jahren einen harten Kampf zu bestehen und schon sind die Zeiten thatsächlich ganz vorbei, in denen man dem Porzellanmaterial allein das Recht zusprach, der Kunsttöpferei zu dienen. Vor 20 Jahren war das noch so, das Porzellan war das einzige Material, welches man achtete, Figuren, Vasen und Alles, was die Mode und der Luxus begehrten, war Porzellan und die ganze Reihe der Majoliken, die französischen Fayencen, die Delfter und alles Andere waren dem Publikum unbekannt, unbeachtet in den Museen vergraben war diesen Schätzen nur die stille Verehrung einzelner Liebhaber geblieben. Und doch lagen alle Perioden der Blüthe des europäischen Kunstgewerbes hinter der Erfindung des Porzellans, welches wir seit 1709 aus Meissen haben.

Als nun im 18. Jahrhundert das Porzellan in Folge seiner unbestreitbar besten, d. h. technisch vollendetsten Masse in Bezug auf Härte, Dauerhaftigkeit und Reinlichkeit zur allgemeinen Herrschaft gelangt war und die formalen, jedenfalls stylistisch richtigen Eigenschaften des damals hochgeschätzten Chinaporzellans dem Zeitgeschmack wegen ihrer Einfachheit doch nicht zusagten, da wurde das Porzellan in die Rococoformen gedrängt. Merkwürdiger Weise fand sich, dass diese, obwohl ganz im Gegensatz zu den chinesischen, doch dem Materiale in gewissem Sinne auch entsprachen, weil dieselben, launenhaft, willkürlich und unregelmässig an sich auch nicht darunter litten, wenn in dem grossen Feuer des Porzellanofens noch einige Deformationen dazu kamen. Oder man wählte jene Decoration der sogenannten Belege, die aus vielen Blüthenkelchen bestehend wie ein gesticktes Gewand die Form des Gefässes überziehend, auch in ihrer Art den Bedingungen entsprach, und man cultivirte die Kleinplastik, welche in Bewegung und süsser Zierlichkeit das Möglichste zu leisten suchte.

So war die Superiorität des Porzellans unter Führung der zwei deutschen und der französischen Staatsfabrik bis zur Hälfte dieses Jahrhunderts gediehen und es sollte sich

nun auch dieser Zweig des Kunsthandwerks reformiren. Es sind auch dazu alle Anläufe gemacht worden, man hat antikisirt und Renaissanceformen probirt, aber das, was das Porzellan werthvoll macht, seine materiellen vortrefflichen Eigenschaften, seine technische Solidität wollen sich nicht vereinigen lassen mit den Anforderungen, wie sie der heutige Geschmack von Form und Farbenwirkung verlangt, welche eben die Fayence in allen ihren Abarten so voll befriedigt. Deshalb ist das Porzellan nun schon seit geraumer Zeit von seiner stolzen Höhe verdrängt und hat das ganze Gebiet an Majolica und Fayence abtreten müssen, während ihm unbestritten das Reich von Tisch und Tafel bleiben muss, wo kein Nebenbuhler es ihm wett machen kann an Brauchbarkeit, Nettigkeit und Appetitlichkeit. Wo das Porzellan nun heute auftritt und besonders auch in der französischen Abtheilung bewegt es sich in Reminiscenzen, antiquarischen Nachahmungen berühmter Muster des Rococo für Liebhaber und Sammler oder es sind die Riesenvasen, die Gewaltstücke der Sèvresmanufactur, welche aber in Bezug auf eine neue Decorationsart die grösste Beachtung verdienen.

Denn die Nationalmanufactur von Sèvres hat in decorativer Ausstattung der Porzellane einen wirklich neuen Weg betreten, auf welchem zwar augenblicklich und bis jetzt nur hohe technische Erfolge erreicht worden sind, aber diese neue Technik, die eigentliche Malerei in pâte sur pâte, also mit Massen, die durch Scharffeuerfarben gefärbt sind, scheint berufen, nicht allein das Porzellan zu rehabilitiren, sondern ihm eine neue blühende Zukunft zu eröffnen. Dabei ist freilich vorauszusetzen, dass die weitere Ausbildung dieser pastosen Maltechnik unter kunstverständiger Führung sich vollziehen wird, an welcher es leider jetzt ganz entschieden mangelt. Geschieht aber dies, dann kann Sèvres wieder Stern und Krone der Porzellanfabrikation werden.

Wenn man auch meinen sollte, dass sich aus der Technik der zeitherigen plastischen pâte sur pâte ganz von selbst das Uebergehen auch auf malerische Ausnutzung des Verfahrens ergeben müsse, da ja ohnehin die Gründe schon durch farbige Massen hergestellt sind, so scheint mit aller Gewissheit der Anstoss doch von Aussen und fremder Seite hergekommen zu sein.

Nichts zeigt deutlicher den Rückschlag oder die Rückwirkung, welche von der so riesig fortgeschrittenen und hochentwickelten Fayencemalerei das Porzellan erleiden musste,

als eben die Sèvresausstellung. Entweder man musste ganz unterliegen, oder wenn man sich von dem Stoffe, von dem Material nicht trennen wollte, wie es ja einer auf historischem und nationalem Boden stehenden Fabrik am Herzen liegen musste, so konnte man auch in den bisherigen Schranken nicht länger mehr bleiben und man hatte nur die Wahl, es der Fayence wett zu machen.

So ist man denn zunächst in vielen Fällen auf die einfachen, ostasiatischen Formen zurückgekommen, um dem Materiale sein Recht zu lassen und wo die tektonisch gegliederte Form noch auftritt, da sind es wohl ältere oder seit Jahren in Arbeit befindliche Stücke, die eben immer mit grossem Bedenken hinzunehmen sind. Besonders aber hat man die alte, feine und dabei doch schwere und kalte Malerei, die es auf Manier und Wirkung eines Oelgemäldes abgesehen hat, fast ganz fallen lassen, man malt mehr einfarbige Bilder en camaïeu auf dunklem Grunde, oder mit duftiger Zartheit Blumen und kleine Thiere in japanischer, freilich noch nicht erreichter Art oder endlich mit hoch und pastos aufgetragenen Emailfarben und Reliefgold in persischer und indischer Decorationsweise, Alles das mit Muffelfarben. Oder man überzieht die ganzen glatten Rotationsflächen der grossen Vasen mit sattgefärbten Scharffeuergründen, oft geädert, marmorirt, zweifarbig, die es also schon in Verbindung mit den vergoldeten Broncemontirungen auf eine grosse Gesammtfarbenwirkung abgesehen haben. Viel mehr aber strebt dies die neue Art der unter Glasur mit dicken farbigen Pasten gemalten Porzellane an, die ganz und gar auf den Fayenceeffect losgehen und deren Technik die malerische Fortsetzung der sublimsten Porzellandekoration ist, der plastischen pâte sur pâte, deren Behandlung leider ganz auf stylistische Abwege gekommen ist und in den allermeisten Fällen ihr genuines Wesen verläugnet, wie wir sehen werden.

Der Specialcatalog der Sèvresausstellung hat in folgender Weise classificirt: Zuerst das harte, dann das weiche Porzellan, ferner die Biscuits in Hartporzellan und schliesslich sind auch 8 Versuche in Limoges-Email, also auf Kupferkörper, angefügt.

Das Hartporzellan ist nach den verschiedenen Decorationsmethoden wieder in einige Unterabtheilungen gebracht, deren erste die Porzellane mit farbigen Fonds ohne Malerei und Vergoldung enthält. Das grösste Stück der Abtheilung, die

3,15 Mtr. hohe sogenannte Neptunvase, eine Amphora, illustrirt den Satz, dass sich antike Formen nicht in das Porzellan übertragen lassen, wenigstens nicht in diesem Maassstabe. Um die Vase überhaupt zu ermöglichen, hat man dieselbe wie fast alle gegliederten Sèvresgefässe selbst bis zu sehr kleinen herab, aus mehreren Stücken hergestellt, Hals, Bauch und Fuss extra, in diesem Falle ist auch der Bauch noch getheilt und wird von der Metallmontirung zusammengehalten. Dabei aber hat man immer noch in Rücksicht auf die Möglichkeit der Ausführung alle Verhältnisse verrückt, den Bauch, das Hauptstück verkleinert, Hals und Fuss dagegen unmässig erhöht, um die Zahl der Centimeter herauszubringen. Die Farbe, durch Anguss hergestellt, ist ein schönes Blaugrün.

Ganz, was die Form anlangt, gilt das von der Mayeux-Vase, nach dem Künstler so genannt, ebenfalls eine corrumpirte Amphora mit Bronzehenkeln und Bändern. Der Grund ist bläulichgrün mit guillocheartigen Gravirungen versehen, deren Linien hellgrün erscheinen, am Hals, Ober- und Untertheil des Receptoriums und am Fuss sind schwach erhabene, im Modell vorhandene und graugrün gefärbte Arabesken.

Andere Vasen ahmen farbige Steine nach und das oft mit einer technischen Bravour, welche bewundernswerth ist. Eine 1,95 Mtr. hohe antikisirende Vase ist granitartig grau und blau. Die schwachen Stellen des farbigen Grundes sind durch Schaben hergestellt, man sieht die Striche des Zahneisens, welches mit subtiler Mühe die ganze Oberfläche behandelte und doch würde die Vase geschlagen, stände eine Fayence neben ihr, deren translucide Emails durch die Zufälligkeiten des Zusammenschmelzens sich gemischt haben. Die trockenen, matten Biscuitfiguren auf den Henkeln, die schweren von den Putten gehaltenen Festons erhöhen den nüchternen, kalten Eindruck. Aber wahrhaft brillantester Wirkung ist das Lazuli-Blau, ebenfalls marmorirt, mit eingeritzten, bis auf den weissen Grund reichenden Adern. In Verbindung mit den vergoldeten Bronzehenkeln machen diese bis zu 1,88 Mtr. hohen Prachtgefässe einen pompösen Eindruck.

Die nächste Abtheilung des Hart-Porzellans umfasst les Porcellaines peintes au grand feu ou à fonds sous couverte rehaussés d'or. Auch diese Unterglasurmalereien sind auf farbigen Massegründen angebracht, deren Träger

meistens in einfachen, orientalischen Formen gehalten sind, bei welchen also das Zusammensetzen aus Einzeltheilen entfällt, was doch immer, man mag es entschuldigen wie man will, einen unsicheren, bangen Eindruck macht und zeigt, dass man übertriebene. über die Natur des Materiales hinausgehende Aufgaben nicht erzwingen kann. Häufig sind an den Gefässen dieser Classe, der Anlehnung an orientalische Motive entsprechend, die Gründe fein gemustert, schwach mit dem Pinsel aufgetragene Wiederholungen der Stern- oder Kreuzform finden sich oder sie sind gekörnt, genarbt, mit feinen Linien und Verschlingungen unterbrochen, wie gravirt und damascirt. Dabei überzieht ein freies aus dem Chinesischen oder Japanesischen unter Verwendung europäischer Pflanzenformen entnommenes Ornament das Gefäss, in lockeren Verschlingungen oft schön gezeichnet, in pastoser Farbe oder auf pastose Unterlegung in wenigen Tönen gemalt, mit dunkeln Contouren eingefasst, mitunter mit Gold gehöht, einfach und anspruchslos, von sehr schöner decenter Wirkung.

Dahin gehört als schönstes Beispiel die 0,68 Mtr. hohe Vase potiche, mit welchem Namen Sèvres die einfache, aus sanftgeschweiftem Körper und trichterförmigem Hals bestehende chinesische Vase bezeichnet. Bei diesem gelungenen Stück lag auf dem eigentlichen Porzellankörper ein sehr zart milchweiss getönter, mit dichten, wurmförmig verschlungenen Linien gravirter Grund und auf diesen waren in der erwähnten pastosen Manier wilder Wein in Blau und Kornrade in Grau gemalt, dazwischen ein Insekt, alles mit feinen schwarzen Linien eingefasst. Bei einer anderen Urne war der Grund granulirt und ebenfalls unterschieden sich die warmweissen kleinen und regelmässigen Erhabenheiten von dem tiefer liegenden reinweissen Porzellan, andere Stücke zeigten platingrauen Fond mit Farren und Camelien decorirt, eine nächste, anderthalb Meter hohe Urne trug Päonien und Mohn, alles blau oder grau auf grünlich gesprenkeltem Grund, wieder andere waren mit Reliefgoldmalereien auf türkis-blauem Körper versehen.

Hierher gehört ferner die 1,30 Mtr. hohe, etwas schwere, urnenförmige Monumentalvase mit Figuren auf dem Deckel, ernsten und komischen Masken an Stelle der Henkel, mit Kinderfries und reicher Ornamentik. Die Vase ist bestimmt, mit mehreren ihres gleichen das Foyer der grossen Oper zu schmücken und sie hat den Sèvrespreis pro 1878 errungen.

Mehrere Künstler haben ihre Kräfte zu diesem Werk vereinigt, die freien Figuren der Bekrönung sind von M. Forgeot, die Masken von M. T. Doat, M. Laureau hat den Puttenfries componirt und modellirt und die Ornamente haben Legay und Roger ausgeführt. Trotz dieser Arbeitstheilung gehört diese Vase zu dem Besten der Sèvresausstellung, vielleicht weil ihre Bestimmung den Zwang auferlegte, sich an die Architektur der Umgebung zu halten, mit dieser in Verbindung und Harmonie zu bleiben und somit die freie Willkür ausgeschlossen war, welche viele Sèvresstücke so übel characterisirt.

Der Catalog führt in dieser Abtheilung auch zwei seltene Stücke auf, welche eine sehr eigenthümliche, technisch höchst interessante und in ihrer zierlichen, aparten Art auch wirkungsvolle Decoration zeigen, bei den Chinesen Reisarbeit genannt. Es sind tiefe, halbkugelförmige Schalen mit Ornements repercés à jour et rebouchés à l'email transparent. Das heisst: Das Gefäss wird zuerst mit durchbrochenem Ornament hergestellt, mit einem ausgeschnittenen Netz- oder Gitterwerk, in diesem Falle aus eng in einander geschobenen blumenförmigen Sternen bestehend. So wird das Gefäss verglüht, sodann durch Eintauchen glasirt. Die jedenfalls eigenthümlich und nach besonderer Erfahrung componirte Glasur, vielleicht mit einem pflanzlichen, zähmachenden Bindemittel (Reisschleim?) gemischt, überzieht die Oberfläche und bleibt auf den Perforationen, dieselben überdeckend, als dünnes Häutchen stehen. Aus dem Häutchen wird im Feuer ein Glasscheibchen, welches nun ohne Risse, ohne Verzerrung die ursprüngliche Oeffnung schliesst, rebouchirt, durchsichtig oder doch sehr transparent ist und in der Gesammtheit des Ornaments einen äusserst zierlichen, netten Effect gewährt. Die eine der beiden Schaalen war mit weisser, d. h. farbloser, die andere mit durch Uranoxyd schwach gelb gefärbter Glasur behandelt, beide waren auf den undurchbrochenen Rändern des Körpers und Fusses mit Unterglasurblau gemalt und mit Goldrändchen verbrämt.

Wir werden dieser höchst interessanten Technik noch bei einem französischen Aussteller, bei J. Pouyat aus Limoges, begegnen, bei den Chinesen fand sich nichts davon und scheint das uralte chinesische Decorationsmittel der überglasten Durchbrechungen dort ganz vergessen, wenn es auch immer sehr selten gewesen sein mag. Das keramische Museum der Nationalmanufactur Sèvres enthält nur ein einziges

Stück dieser Rarität von Alt-China-Porzellan, die in allen Arten überaus reiche Dresdener Porzellansammlung dagegen besitzt fünf halbrunde Schaalen dieser Species, welche man für weit älter als unsere Zeitrechnung schätzt.

Die nächste Gruppe der Sèvres-Ausstellung ist bezeichnet: Porcelaines decorées par le procédé des pâtes d'application, es sind die Vasen in pâte sur pâte. Diese Decoration mit Masse auf der Masse ist allgemein keramisch betrachtet an sich fast so alt, als die Töpferei selbst, und als die ersten Versuche zur Verzierung der einfachen Geschirre gemacht wurden, griff man neben den Einritzungen und Einprägungen gewiss auch dazu, mit Anguss von helleren oder dunkleren Thonen das Gefäss farbig zu verzieren, eine ganz primitive Technik, in der nationalen und handwerklichen Töpferei geübt und erhalten, welche auch in der Steingutfabrikation vervollkommnet auftritt.

Diese Decorationsart aber auf das schwierige Material des Feldspathporzellans übertragen zu haben, ist das Verdienst des gegenwärtigen Directors der Nationalmanufactur, L. Robert aus dem Jahre 1849. Das erste gelungene Stück, eine Zuckerschaale mit Seladongrund und weissen Reliefs befindet sich in dem keramischen Museum der Fabrik und trägt die Bezeichnung: Premier essai d'applications de pâte en pâte fait en 1849 à la manufacture de Sèvres par M. L. Robert, chef des peintres.

Die technische Behandlung ist folgende. Auf die fertig gedrehte oder gegossene, getrocknete, nicht verglühte Vase wird mit Pinsel und Schwamm durch Streichen und Tupfen der farbige Grund aufgetragen, auf das Gleichmässigste vertheilt, gekörnt, chagrinirt und oft durch Radirung gemustert. Sodann folgt nach geschehener Vorzeichnung die Application des Bildes mit weisser, flüssiger Masse, die wieder mit dem Pinsel aufgetragen wird. Jede auf den saugenden Körper gestrichene Lage trocknet rasch und die Lagen wiederholen sich, es wird mit dem Pinsel weiter gehöht, modellirt und zwar so lange, bis das Bild, nehmen wir als Beispiel eine Figur mit fliegendem Gewande, eine gewisse plastische Höhe, ein Relief erreicht hat. Es liegt in der Natur des flüssigen Auftragens, dass die Schärfe und die Detailausführungen des Bildes fehlen, welche nun durch Anwendung scharfer Werkzeuge erreicht werden, man schabt, radirt, schneidet, mit einem Worte, man sculpirt, bis das Relief fertig ist. Dann hat das mühsame Werk einer oft mehr als sechsmonat-

lichen Arbeit die ganze Reihe der Fabrikationsphasen zu durchlaufen, es wird verglüht, glasirt und im grossen Feuer gebrannt.

Wir brauchen an dieser Stelle nicht auf die ganz ausserordentlichen Schwierigkeiten dieser Technik hinzuweisen, welche erfordert, dass die einzelnen, zumal jene mit Metalloxyden, gefärbten Massen genau zusammenstimmen, dass ihre Schwindungsverhältnisse präcis dieselben sind, damit sie sich unter der Glasur innig mit einander vereinigen, nicht rissig werden oder Trennungen entstehen lassen, dass mithin kein Misserfolg des kostbaren Aufwandes herbeigeführt werde.

Aus dieser kurzen Andeutung über die technische Herstellung dieser höchsten und edelsten Decorationsart des Feldspath-Porzellans ergibt sich aber zugleich auch die stylistische Behandlung derselben, welche der plastischen Natur der pâte sur pâte entsprechend diejenige des Flachreliefs sein und in dessen Grenzen bleiben muss. Man spricht in Deutschland von der pâte sur pâte-Malerei — das ist ganz falsch, die betreffenden Künstler sind keine Maler, sondern Sculpteure, die auch in Sèvres ausdrücklich so genannt werden, obwohl sich dieselben malerische Freiheiten gestatten, die ihre schöne Kunst nur discreditiren können.

Das ächte Wesen des von der Marmorbehandlung so verschiedenen Flachreliefs auf farbigem Grunde, bei welchem der letztere durch die dünnen Stellen des plastischen Bildes hindurchscheint und jene vielbewunderte Zartheit hervorbringt, jenen ätherischen Hauch, der das Bild wie einen Organismus zu beleben scheint, findet sich in der Gemmenkunst und ist da am klarsten vorgezeichnet. In der antiken griechischen Gemmoglyptik zeigt sich der edle und reine, dem Stoffe angemessene Flachreliefstyl mit höchster Meisterschaft behandelt, in der realistischeren Kunst der Römer trat das freiere und figurenreichere Relief auch bei den geschnittenen Steinen auf, deren schönste Muster die Gemma Augustea in Wien und die Gemma Tiberiana in Paris sind. Alle diese Antiken sind herrliche Vorbilder auch für die Stylistik der trotz stofflicher Besonderheiten doch nahe verwandten pâte sur pâte, was darüber hinausgeht, malerische Versuche, Perspectiven und kühne Verkürzungen sind Gewaltthätigkeiten und Verkennen der technisch-ästhetischen Mittel und das ist vom Uebel.

An vielen der grossen Prachtvasen zeigt sich diese Abirrung und seit der grosse Künstler Solon, dem wir in der

englischen Abtheilung begegnen werden, Sèvres verlassen, scheint nicht allein der stylistische Halt verloren, sondern auch die Tradition der eigentlichen Technik unklar und verwischt zu sein. Da ist die 1,15 Mtr. hohe Vase der Elemente, welche das recht deutlich demonstrirt. Die Composition der Figurengruppen ist eine rein malerische, die gewagtesten Verkürzungen, ein herauslangender Arm, ein weitvorgebeugter Oberkörper, ein Löwenkopf, dem man in den aufgerissenen Rachen sieht und selbst ein Menschenantlitz rein von Vorne gelingen nicht und können nicht gelingen. Es kommen aber Mängel in dem Machwerk selbst dazu, die Contouren sind hart, wo eine Figur sich von der anderen abheben soll, da schneidet die Begrenzungslinie der vorderen die hintere flachere Figur durch bis auf den dunklen Grund, es entsteht dadurch ein zerrissenes, unschönes Bild, was den ganzen ungeheueren Aufwand werthlos macht.

Ebenso unklar und stylistisch verfehlt ist die Decoration einer blauen Vase. Ein junges Mädchen steht in einer Seilschaukel mit Amor und einem anderen geflügelten Genius, alle drei Figuren von vorne gesehen, ohne Silhouette und deshalb schon auf geringe Entfernung nicht erkennbar. Gleichfalls schlimm steht es mit der grossen Amphora, deren Henkel Schlangen umrollen, während die Decoration der Mythe des Herakles entnommen ist. Da zeigt sich eine Quadriga im Kampfe mit Speerbewaffneten, wieder Alles von vorne gesehen, zwei Pferde sind gestürzt und winden sich in tollen Verkrümmungen, die anderen machen sich seitlich davon, das eine bäumt sich hochauf, zurück in das Bild hinein, das Ganze ist so malerisch und perspectivisch gedacht, dass es eben unausführbar ist in diesem Flachrelief, welches seine stylistisch-gesetzlichen Regeln bewahren muss.

Das beste Stück oder der beste Theil eines Stückes ist das ächt cameenartig gehaltene, schöne von M. Laureau ausgeführte Friesrelief an der Vase der keramischen Arbeiten. Eine 0,90 Mtr. hohe Amphora spätgriechischer Form mit aufwärtsstrebenden Volutenhenkeln, deren Ansätze mit dem Kopfe der Pallas Athene maskirt sind, hat die Vase als Grundfarbe jenes der Sèvresmanufactur eigenthümliche Grüngrau mit Rosaschimmer, welches zu den zarten, durchscheinenden Bildern der weissen Paste so ganz vortrefflich passt und den Eindruck des cameenartigen höchst vollkommen hervorbringt. Aber das Arrangement der ganzen Vase, wie

soll man das beschreiben: Rings um den Körper derselben ist ein erhabenes Band aufgezogen, auf welchem der Figuren-Fries angebracht ist, ein geschäftiges Treiben von Männern und Jünglingen darstellend, mit allen Apparaten, Werkzeugen und Einrichtungen einer Porzellanfabrik, inmitten schützend und schirmend der Genius des Friedens. Das Band ist graurosa, wie der Grund, die Figuren sind weiss. Nun sieht aber hinter dem Reliefband auf dem Vasengrund aufliegend und in weisser Paste ausgeführt, der Obertheil einer griechischen Tempelarchitektur heraus, auf Vorder- und Rückseite und unter den Henkeln je einen Giebel bildend, welche durch das ringsum laufende Gebälk mit dem von zahlreichen Vasen bekrönten Hauptsims verbunden sind, während der ganze Untertheil sammt Säulenhalle durch das davor gespannte und gerade bis an die korinthischen Capitäle reichende Friesband verdeckt erscheint. Es hat aber diese Architektur mit der Figurencomposition gar keinen inneren Zusammenhang und so hübsch und klar componirt die keramischen Arbeiten sind, so wenig kann das Ganze befriedigen an dieser Monumentalvase, eine solche ist sie, denn sie soll ein historisches Datum verherrlichen, die Inschrift besagt es: Inauguration de la nouvelle Manufacture de Sèvres par le Marechal de Mac Mahon, Duc de Magenta, Président de la République française le 17. Novembre 1876.

Aus dieser Classe haben wir nun noch jenen Porzellanen unsere besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden, welche die neuen technischen Errungenschaften der Sèvresmanufactur vorführen, die malerische Anwendung der pâte sur pâte, die eigentliche Malerei mit gefärbten Pasten oder pastosen Unterglasurfarben. Mit breiten Farbenmassen in scheinbar flotter Behandlung angelegt suchen diese Porzellane den satten und leuchtenden coloristischen Effect zu erreichen, welcher den Fayencen eigen ist, und so treten sie mit dem ausgesprochenen Liebling der Zeit herausfordernd auf den Plan. Und in der That, der einheitliche Schmelz dieser neuen Decoration, die sprühende Kraft dieser Farben sind ganz ausserordentlich und bringen in Verbindung mit dem edelsteinähnlichen Material des feinen transparenten Feldspathporzellans eine ungewöhnliche, höchst reizvolle Wirkung hervor.

Die Zahl der Scharffeuerfarben ist beschränkt. In den Grundfarben dieser Vasen, deren Pastemalereien oft noch

eine Uebermalung, eine Vollendung durch die Sèvres eigenthümlichen, glänzenden Halbscharffeuerfarben, au demi-grand feu, erhalten haben, tritt ein zartes Grau aus Platin am häufigsten auf. Es wird zur Herstellung dieser Farbe das Platinchlorid als Lösung dem gemahlenen Quarz einverleibt, dann wird derselbe verglüht und der Masse zugesetzt. Sodann findet sich mehrfach ein ganz feines, duftiges Rosa, durch Mischung der Masse mit sehr wenig, wohl nur 1 Procent Goldpurpur gewonnen, wieder scheint in anderen Fällen das Platingrau mit dem Rosa combinirt zu sein, nämlich dort, wo der graue Grund röthlich schillert und in der Wirkung an gewisse Steinarten oder auch an Conchylien erinnert, was einen ächt gemmenartigen Effect gewährt, es sind die Farben gris changeant, rose changeant und gris rosé.

Ohne Zweifel sind diese Farben sehr difficil, weniger schwierig dürften die Kobalt- und Chrommischungen sein, welche in allen Nüancen von Dunkeljaspisgrün und Blaugrün aus Chromoxyd, Kobaltoxyd und Zinkoxydhydrat bis zum hellen Grün, verdâtre, und zum hellsten Seladon, céladon clair und vom tiefsten Blau durch die Reihe des Lapis-Lazuli, Türkis und Bleu persan aus Kobalt- und Zinkoxyd bis zum hellsten Cölestin hindurchgehen. Oft sind die blauen und grünen Fonds marmorirt, die Farben granitartig gemischt, es kommen tiefschwarze Gründe aus Iridium vor, auch eigenthümlich grüngraue Töne aus Nickeloxyd oder Kobalt- mit Nickeloxyd in der Masse.

Alle diese Farben, jedoch vorherrschend die blauen und grünen bis zu den tiefsten und kräftigsten Nüancen dienen zur Malerei auf den helleren Gründen und weiter reicht auch bis jetzt die Scala nicht. Es fehlen namentlich die rothen Farben noch ganz, während wir bei dem schon erwähnten französischen Künstler Solon in der englischen Abtheilung ein sehr sattes pompejanisches Roth finden werden. Dagegen zeigen einige Sèvresstücke Proben von Braun aus Eisen- und Manganoxyd, indess nur an Baumstämmen vorkommend, die zudem mit Halbscharffeuerfarben ausgemalt waren, in deren Palette das Eisenoxyd als Roth verwendbar ist. Ferner mangelt noch das Gelb als Scharffeuerfarbe, was freilich seine ganz besonderen Schwierigkeiten bietet. Die Titansäure, welche der Masse zwar eine strohgelbe Farbe verleiht, ist im Feuer sehr variabel und wird zudem unter der Glasur immer unschön grau, das Uranoxydul hingegen

erzeugt ein klares Gelb, hat aber vornehmlich die unangenehme Eigenschaft, an den Rändern auszutreten. Es waren daher die gelben Gründe, welche in drei Fällen Vasenkörper überzogen, mit Fondfarben au demi-grand feu hergestellt.

Die Behandlung der pastosen Farben, der Auftrag derselben und die Vollendung geschieht den Gegenständen der Darstellung entsprechend, Blätter und Blumen, Vögel und Schmetterlinge in flotter malerischer Manier, fast nur mit dem Pinsel im Gegensatz zu der ächten Sculptur der früheren Relief-pâte sur pâte. Aber auch hier werden die tieferen, undurchsichtigeren Töne hauptsächlich durch dickere Farbenlagen hervorgebracht, häufig jedoch auch verschiedene Farben übereinandergelegt, welche sodann unter der glänzenden Glasur mit leuchtendem Schmelz zusammengehen.

Die Art und das Arrangement dieser Decorationen ist jene der chinesischen und japanischen Gefässkunst, man überzieht die einfache, ungegliederte Form mit locker gruppirten Pflanzenstengeln, oft steckt der Untertheil der Vase in dickem Blattgewirre, aus welchem einzelne Zweige und Ranken aufwärts steigen und das Gefäss bis zum Bord überspinnen, ein Vogel oder ein Insekt ist eingeordnet. In Rücksicht auf die der Natur der Sache nach etwas plumpe Technik und die erschwerte Führung des in den dicken Farbenbrei eingetauchten Pinsels hat man fast ohne Ausnahme breitblätterige, dickstengelige und grossblumige Repräsentanten der heimischen Flora gewählt, deren massigere Formen und groben Adern mittelst der dicken, fliessenden Farbe verhältnissmässig leichter herstellbar sind. Freilich ist man bei diesen Darstellungen trotz der wenigen zu Gebote stehenden Farbentöne aber in Bezug auf Zeichnung in einen so wild-derben Naturalismus gerathen, dass dieselben von ihren feinsinnig ausgeführten japanesischen Vorbildern sehr weit entfernt bleiben.

Als Beispiele führen wir an die Päonien auf dem platingrauen Grund einer birnförmigen Vase, die grossen, dunkelgrünen Blätter und leuchtend weissen Blüthen einer Nymphäa, darüber Eisvögel, deren blau und grün schillerndes Gewand wundervoll getroffen war, die schöne flaschenförmige Vase mit rosaschillerndem Grund von Glycinen, Hagerosen und Maassliebchen bedeckt und die mit zwei Satyrköpfen garnirte Rococourne von dunkler Specksteinfarbe mit Schlingpflanzen bemalt.

Wie weit man in sonderbaren naturalistischen Einfällen gehen kann, zeigt die Decoration einer schlanken, ungehenkelten Vase, Carafe étrusque genannt, welche wohl den Winter vorstellen soll. Da steckt der ganze Untertheil des Gefässes in dicken mit weisser Paste aufgetragenen und mit Kobaltblau übermalten, wild durcheinandergeworfenen Krautblättern, aus denselben steigt ein dürrer Ast empor, auf diesem sitzt ein unbestimmbarer Vogel, dessen Federn mit Gold ausgestrichelt waren. Nun sind alle umgeschlagenen und umgebogenen Ränder der formlosen Blätter, auch die obere Rundung des dürren Astes mit dicker weisser Paste überzogen, was den Schnee bedeutet. Man stelle sich das vor! Oder eine andere Vase, auf deren jonquillengelben mit Halbscharffeuerfarben hergestelltem Grund drei Blüthenstengel der Calla äthiopica emporsteigen, um ihre trichterförmigen weissen Blumen unter der Last dreier darauf sitzenden fleischig-weiss aufgetragenen Kinderfiguren zu neigen, die Paix, Etude und Travail vorstellen sollen. Alles das, das viele Weiss auf gelbem Grund, ist mit dicken, schwarzen Linien eingefasst.

Weitaus schöner, besser, stylistischer als die grossen Prachtvasen zeigt sich einiges Kleingeräthe in der Behandlung mit farbigen Pasten, darunter mehrere Stücke, welche nicht im Cataloge bezeichnet und wohl erst im Verlaufe der Ausstellung eingereiht waren. So die zehn persischen Flaschen von vollendeter zierlicher Schönheit, die Cabarets in farbigen, mit Gold geschuppten Gründen, unterbrochen von ausgesparten durch Festons umrahmten Feldern, ein Kopf, eine Amorette, ein Vogel in denselben, Alles in zartester, delicater Ausführung und so zu Eins in Masse, Farbenpaste und Glasur verschmolzen, dass man kaum etwas Aechteres und Kostbareres sehen kann. Diese kleinen Sachen, die Flaschen, Kännchen und die Tassen scheinen uns den rechten Weg zu zeigen, auf welchem die Malerei der pâte sur pâte weiter zu entwickeln sein dürfte, wenn sie zur vollen Geltung kommen soll und das ist auch der Weg, auf welchem sich die Privatindustrie dieser brillanten Technik zu bemächtigen hätte, wie es in der französischen Porzellanfabrikation, wie wir sehen werden, schon mit Glück versucht ist.

Die nächste Gruppe des Sèvresporzellans, Porcelaines peintes au feu de Moufle bietet nichts Neues. Neben sehr schön und farbenprächtig ausgeführten indischen und

persischen Decorationen in Hoch-Email, reich mit Gold verbrämt, findet man anderthalb Meter hohe schlauchförmige Vasen, ganz mit farbigem Grund und mächtig langen Irideen und Gladiolen bemalt, wie diese Decoration bei Steingut vorkommt und dort kaum berechtigt ist. Aber bei dem Porzellan hören doch Reiz und Schönheit ganz und gar auf, wenn mit den trockenen und harten Muffelfarben ganze Quadratflächen angestrichen sind.

Ebenso wenig können sich die Bilder en camaïeu eines Erfolges rühmen, schon der Wahl des Maassstabes wegen. Im Allgemeinen sind sie zu gross und entbehren deshalb der Zierlichkeit und Nettigkeit der Ausführung, wie sie diese Decoration auf einem Gefässe verlangt. Von den eigentlichen Bildern in Muffelfarben sagten wir schon, dass sie nur in geringer Zahl auftreten, wie verstohlen und verschämt, und sie werden sich neben dem schmetternden Farbenconcert der malerischen Pâte-Technik bald gar nicht mehr sehen lassen können.

Biscuitfiguren waren nur in einigen wenigen Exemplaren ausgestellt. Sie zeigten nichts Hervorragendes, nichts was sich durch präcise, feine Ausführung ausgezeichnet hätte, die man doch von der Porzellan-Kleinplastik in erster Linie zu erwarten berechtigt ist, darunter eine Reihe Gruppen nach Modellen des 18. Jahrhunderts, die bekannt sind, der gefangene Amor, die Jugend des Silen, die Hochzeit Ludwigs XVI. und andere.

Das weiche Porzellan, Porcelaine tendre, dessen Fabrikation man in Sèvres im Jahre 1847 nach dem Tode Brogniarts wieder aufgenommen hat, nachdem dieselbe seit 1800 oder 1805 zu Gunsten des Feldspathporzellans ganz liegen geblieben war, ist nur in einer Anzahl von 23 Nummern vertreten gewesen. Sehr wenig oder gar nicht in Imitationen der alten berühmten Muster, so dass auch von den hochgeschätzten, diesem Material ganz eigenthümlichen Farben, dem Königsblau, Türkisblau (aus Kupfer), Dubarry-Rosa, Apfelgrün, Violett u. s. w. fast nichts zu sehen war. Vorherrschend waren orientalische Decorationen in Relieffarben und Gold, aber auch in flotter, skizzenhafter Aquarellmanier mit schwebenden Figuren bemalt waren einige vortreffliche Proben da, daneben zierliche Gefässe in Decorationen mit transparentem Email, unter welches Metallblättchen (paillons) untergelegt waren, wodurch das Email einen perlartigen Lüster gewinnt.

In den übrigen französischen Keramabtheilungen spielt das Porzellan nur eine sehr untergeordnete, fast keine Rolle; man muss aufmerksam sein, um es in der Masse der Fayencen nicht ganz zu übersehen und wo es auftritt, zeigt es characteristisch mit sehr wenigen Ausnahmen Imitationen alter Porzellane von Sèvres, Meissen und Wien oder es sind Beispiele grosser gemalter Platten in der zeitherigen Art und aus den sehr zahlreichen Decorationsateliers stammend, welche auch asiatische Porzellane mit mehr oder weniger Geschick copiren und imitiren. Oft pflegt ein Fabrikant oder Decorateur eine Specialität, häufiger aber haben die Decorateure fast sämmtliche Specialitäten inne und liefern Alles, was da nur verlangt werden kann, wozu immer die weissen und oft auch bis zu einem gewissen Grade in Farben, z. B. in farbigen Gründen vollendeten Porzellane von den Fabrikanten zu haben sind.

So waren A. Hache & Pepin Lehalleur aus Vierzon und Paris mit reichdecorirten Porzellanen aller Arten vertreten, Léon Barreau und J. Macherau, beide in Paris, stellten genaue Copien des Alt-Sèvres in pâte tendre auch mit den berühmten Farben aus. J. Mansard, Victor Etienne, E. et C. Leoy, E. Delforge, alle in Paris, zeigten Copien von Sèvres und Altmeissen und Wien, A. E. Claus in Paris pflegt das japanesische Genre.

Wie sich auch die Privatindustrie die von Sèvres ausgegangene, von dieser Staats- und Musteranstalt nicht verheimlichte, sondern veröffentlichte und dem Interessenten zugänglich gemachte edle Pâte sur pâte-Technik angeeignet hat, sieht man an den Collectionen von E. Rousseau in Paris, Gibus & Redon und E. Peyrusson in Limoges und F. Monnier in Foëcy, welche diese Decorationsart ganz vollständig inne haben. Ja es konnten diese rührigen Fabrikanten des Erfolges mit ihren zart und zierlich ausgeführten kleinen Gemmenreliefs gewiss sein, da sie sich in den Grenzen dieser Technik hielten und nicht im Maassstab oder in den Intentionen der Decoration darüber hinausgingen, wie die Lehrmeisterin Sèvres.

* C. Pillivuyt & Co. in Paris, die bedeutendste Porzellanfirma Frankreichs, welche in Paris, Méhun, Noirlac und Foëcy mit beinahe 2000 Arbeitern Hartporzellan für gewöhnliches und Luxusgeschirr producirt, hatten eine sehr schöne, wenn auch nur kleine Ausstellung arrangirt, da sie nur Neuheiten brachten und das weisse Geschirr, sowie bekannte

und gewöhnliche Decorationsarten gar nicht vorführten. Als interessanteste Neuheit waren einige kleinere Ziergefässe in Malerei en pâte sur pâte vorhanden nnd zwar in ganz vollkommener Technik und geschmackvollster Ausführung, besonders einige mit Blätterschuppen überzogene persische Flaschen in verschiedenen Farben, jede einzelne in wenigen Tönen ausgeführt. Ganz brillant waren auch die farbigen Glasuren auf einfach geformten Porzellangefässen, in Tönen der Halbedelsteine, marmorirt, mit reizender Zufälligkeit untereinandergelaufen, an Bord und Fuss ein einfaches Goldfilet, von wirklich schöner Wirkung.

J. Brianchon âiné in Paris, von welchem Hause bekanntlich die Erfindung der Lüsterfarben für Hartporzellan ausging, sucht heute noch den Werth dieser Decoration vor Augen zu führen, es waren perlmutter- und metallglänzende Porzellane auch mit neuen Farbentönen ausgestellt. In Frankreich scheint aber diese Verzierungsart ganz in Verschollenheit gerathen zu sein, nachdem man sich an dem Uebermaass der Anwendung desselben satt gesehen. Bei uns haben sich diese Lüsterfarben auf dem Handelsporzellan erhalten, zum Glück in sparsamer, decenter Verwendung.

Eine einigermassen geschlossene Porzellan-Ausstellung brachte J. Pouyat aus Limoges mit ausserordentlich dünnem, leichtem und zartweissem Tafelgeschirr ohne alle Farbendecoration und es war recht interessant, dieses von dem deutschen so verschiedene Fabrikat in seinen besten Proben sehen zu können. Freilich war das kein ganz gewöhnliches, aber auch kein eigentliches Luxusgeräth, sondern ein feineres, apartes Gebrauchsgeschirr. Seine Formgebung in Rococoanklängen gehalten war durchweg mit jener Verzierungsart versehen, welche wir bei Besprechung der Sèvresarbeiten näher beschrieben haben, nämlich mit den mit Glasur wieder gedeckten Durchbrechungen. In den Tellerrändern, in Schüsseln und Bowlen und deren Deckeln, in Ober- und Untertassen waren diese zierlichen transparenten Glasfensterchen angebracht, an einem grossen Tafelaufsatz von vier Etagen wechselten diese verglasten Perforationen mit offengelassenen ab, auch Biscuitornamente intermittirten die glasirten Flächen, eine ganz eigene und nach der Zahl der Ausstellungsobjecte zu schliessen, trotz ihrer Schwierigkeit doch sicher beherrschte Technik, welche unseren ganzen Beifall hat und dem Studium der deutschen Industrie empfohlen sei.

Auffallend wenig waren Porzellanfiguren zu sehen und in Paris springt es Jedem sofort in die Augen, dass sich da die keramische Kleinplastik ganz dem plastisch-willigeren Material der Terracotta zugewendet hat. Unter den wenigen Beispielen heben wir heraus D. Vion & Baury in Paris mit Statuetten, Uhren und Leuchtern und Manger et fils & Letu fils mit Rococofiguren in bemerkenswerther Technik, da bei denselben die Gewänder und Zuthaten in polychromen Massen hergestellt waren.

Ganz anders als das Porzellan tritt die französische Fayence-Industrie auf, sie repräsentirt eine der glänzendsten Seiten des französichen Kunstgewerbes überhaupt und hat sich ein sehr grosses Gebiet errungen, auf welchem sie vollkommen zu Hause ist und sich ganz selbstständig und der Schule entwachsen zeigt. Rasch emporgediehen ist dieser hochbedeutende Zweig nunmehr ein wichtiger und unentbehrlicher Bestandtheil der französischen Kunstindustrie und ein Stolz der Nation, welche ja überhaupt ihre heimathliche Kunst trägt und pflegt, wie man das auf der Strasse, in den Schauläden, in dem Pariser Wohnhaus und überall sehen kann, leider in beschämender Weise für uns Deutsche, die wir diese Richtung des Nationalgefühles in unserer Heimath noch vergeblich suchen. Denn in Deutschland bevorzugt man immer noch die ausländische Waare, in Frankreich und ebenso in England verlangt man dagegen von der eingeborenen Industrie, dass sie alle Bedürfnisse, alle Wünsche befriedige und so erfüllt sie das auch und kann es thun voll und ganz.

Die Nachahmung der in Frankreich vortrefflich gekannten, alten Kunstfayence, von welcher ja der Ausgangspunkt für die Entwickelung auch der französichen modernen Fayence-Industrie genommen war, ist nunmehr fast verschwunden, wenn sich auch noch Copien von Rouen, Nevers, Moustiers und besonders Palissy finden; einen sehr wichtigen Einfluss hat der Orient geübt, persische, rhodische und maurische Decorationsweise findet sich ja auch noch in directer Nachahmung, häufig jedoch und das ist ein Fortschritt, mit ganz modern entwickelter Technik, und es zeigen sich dazu ferner die aller Orten nachweisbaren chinesischen und japanesischen Decorations-Methoden. Aber im grossen Ganzen steht die französische Fayence-Industrie doch nicht mehr in schülerhafter Anlehnung an die Vorbilder, sondern man hat das Nachmachen überwunden, man fusst auf den Erfahrungen

und Errungenschaften fleissigen Studiums und hat sich das Wie der alten guten Muster angeeignet, die Grundsätze und Principien der Decoration und der Farbengebung verstanden und in sich aufgenommen, ohne das Mangelhafte, welches so vielen Antiquitäten anhaftet, mit herüber zu nehmen. Da nun Studium und Verständniss des Alten ganz in Fleisch und Blut übergegangen und mit der virtuosen Technik Hand in Hand weiter entwickelt sind, so verleiht dies Zusammenwirken der gesammten Fayencebranche Frankreichs einen ganz bestimmten Ausdruck der Universalität, der zugleich beweist, wie leicht im Ganzen der Geist der französischen Kunst Fremdes in sich aufnimmt und es sich zu eigen machen kann. Denn heute sieht man ja deutlich, dass die französiche Fayence-Industrie nahezu selbstständig geworden, dass man Alles das hat so machen wollen, wie es sich eben zeigt und dass an diesen Leistungen auch nicht allzuselten das künstlerische Maass und die Beschränkung der technisch-ästhetischen Mittel nachzuweisen sind, liefert den besten Beweis von der künstlerischen Ueberwindung des Stoffes. Aber wie wir später sehen werden, fehlen der französischen Fayence-Industrie auch nicht die Auswüchse — aber doch nur dort, wo was Embryonales, Neues und folglich noch nicht Entwickeltes auftritt.

Die Fayence-Kunst gipfelt in Th. Deck, bei ihm ist die volle Meisterschaft und die Führung alles Uebrigen. Es gibt nichts, was Th. Deck, dessen Ateliers in Paris — Vaugirard, Passage des Favorites Nr. 20 sich befinden, nicht vollkommen herstellte. Seine eintönig jadefarbig, seladongrün oder türkisblau glasirten, ostasiatischen Gefässe sind die schönsten, die 1,25 Mtr. hohe Alhambravase mit den beiden Gazellen von prächtigem Schmelz und die lebensgrosse Statue Henri IV. in glasirter polychromer Ausführung mit ihren seidenglänzenden Costümestoffen in Grau und Hellgrün, dem blauen Ordensband und dem violetten Mantel halten wir trotz ihrer gewissen Farblosigkeit in den Fleischtheilen für mustergültig.

Vornehmlich aber hat Th. Deck seine technisch hochvollendete Unterglasurmalerei nach der freien künstlerischen Seite hin entwickelt. Neben prächtig und stylistisch schön decorirten Gefässen ist auf grossen Fayenceflächen das eigentliche Gemälde angestrebt und es tritt somit die rein künstlerische Tendenz zu Tage, ohne jedoch den realen Boden zu verlassen, denn diese monumentale Malerei schliesst

sich selbstverständlich an die Architektur an. So sind bei Th. Deck Bilder entstanden, welche kein Beispiel und kein Vorbild in der ganzen Geschichte der Keramik und nichts Gleiches in der Gegenwart haben. Denn in der That, diese frei vorgetragenen, mit wenigen Localtönen einfach und aquarellartig gehaltenen Unterglasurmalereien erzielen so wunderbare coloristische Wirkungen, dass ihnen gar nichts an die Seite gestellt werden kann. Sind es nun die riesigen farbensprühenden Landschaften der Wandbekleidung, die herrlichsten Colossalfiguren der technischen Künste, die Panneaux, die Friestafeln und Füllungsspiegel mit historischen Porträts, Ornamenten und Emblemen oder die flachen Schaalen mit den leuchtenden Frauenköpfen von hinreissender Schönheit und zaubervollem Reiz, überall zeigt sich die Meisterschaft. Denn an allen diesen Werken spricht sich die sichere, zielbewusste Verwendung der einfachen, wenn auch nur sehr schwer und mühevoll errungenen technisch-künstlerischen Mittel aus, überall das Maasshalten, das Nichtsichvordrängen des Effectes und der Mache, es erscheint da Nichts wie mühsam und erzwungen geschaffen, sondern Alles wie eine naturnothwendige Ordnung der Dinge. Eine so hoch entwickelte Kunst ist eben nur ermöglicht durch die souverainste Beherrschung nicht allein der technischen Mittel, sondern auch der künstlerischen Intentionen und Anschauungen und darin steht Th. Deck am höchsten, sodass seine unvergleichlichen Werke strahlen von stylvoller Schönheit und ihnen der Stempel der Vollendung aufgedrückt ist. Harmonisch in sich, mit ihrem Material und ihrer Bestimmung übereinstimmend, sind diese Schöpfungen zugleich ächt modern im besten Sinne des Wortes, dass heisst, sie sind entstanden mit des Künstlers vollem Bewusstsein von dem Besten, was frühere Perioden geschaffen, aber auch unter dem belebenden Hauch frischer und unmittelbarer Naturanschauung, welche immer das gesündeste Correctiv ist gegen pedantische Tradition, die nur allzugerne den alten Werken eine andere Bedeutung beilegt, als diejenige einer historischen Entwicklungsstufe.

Th. Deck hat eine Reihe der besten Maler um sich versammelt, denen er die Ausführung der Bilder überträgt, auf einer monumentalen Tafel sind les Artistes Collaborateurs de la Maison Th. Deck verzeichnet: Ancker für historische Porträts, Benner für Vögel und Früchte, Regnier für Blumen und Früchte, Collin für Idealköpfe, Gluck für

Genre und Landschaft, Carrier-Belleuse für Amoretten und Aehnliches, Legrain für grosse Figuren, Hirsch, Lachenal, Ranvier und Reiber für Figuren und Ornamente. Die meisten dieser Künstler arbeiten in ihren eigenen Ateliers, und nur für Gefässdecorationen, orientalische Fliessen und dergleichen ist ein Personal in Deck's Etablissement selbst beschäftigt.

Th. Deck präparirt seine Farben alle selbst und legt zugleich das grösste Gewicht auf die Zubereitung einer feinkörnigen, reich und gleichmässig mit Quarz durchsetzten Steingutmasse. Alle Farben sind Unterglasurfarben und es wird auf die einfachste Art gemalt. Die dünn und wässerig aufgetragenen Farben haften an der bis zu einem gewissen Grad rauhen Biscuitmasse wie auf einem genarbten Aquarellpapier und trocknen rasch. Der Maler wischt und reibt mit Brodkrume und dem Finger, nimmt das Zuviel hinweg, um den Ton zu verdünnen, lässt das Weisse des Grundes durchsehen und benutzt es als höchstes Licht, wie in der Aquarellmalerei. Oder er legt einen andern Farbenton über den ersten, einen dritten über den zweiten, immer die Klarheit und den Durchschein bewahrend und erreicht so mit wenig Mitteln, im Fleisch auch mit dem geringsten Maass von Farbe die Vollendung des Bildes, in welchem er die Gewänder und tieferen Töne naturgemäss reichlicher und kräftiger aufträgt.

Die Malerei wird vor dem Glasiren verglüht oder vielmehr auf den Biscuitscherben aufgefrittet, welches Verfahren bei den grossen gemalten Flächen in Rücksicht auf die Behandlung mit der flüssigen Glasur nöthig ist, denn die nur getrocknete, mehlig aufliegende Farbe würde bei dem Tauchen oder Uebergiessen zu grossen Gefahren ausgesetzt sein. Bei der fest aufgefritteten Farbe aber kann der aufmerksame Arbeiter nicht allein die Glasur bezüglich ihres gleichmässigen Ueberziehens ausgleichen und Tropfen, Rinnstreifen ohne Beschädigung der Malerei leicht hinwegnehmen, soudern das Bild selbst kann nach dem Frittefeuer noch einer Controle unterworfen und obwohl dasselbe missfarbig erscheint, können einzelne Stellen mit Retouchen versehen werden.

In dieser technisch sorgfältigen Behandlung liegt nur ein Theil der Garantie des Erfolges, das Brennen bleibt immer noch bis zu einem gewissen Grade ein Problem. Denn das vollkommene Zusammengehen der leuchtenden, ganz bleifreien, alkalischen Glasur mit den Farben und dem

Steingutkörper ist keine Unterglasurmalerei im gewöhnlichen Sinne, diese hoch vollendete Art ist eben nur Th. Deck eigen. Nicht allein überzogen hat die fette glänzende Glasur die Farbe, sondern sie hat dieselbe theilweise bis zu einem subtilen Grade gelöst und in sich aufgenommen, das heisst die Glasur ist durch die Farbe bis auf den Steingutkörper hindurchgedrungen, ist ganz mit diesem und den Farben-Oxyden zu Eins geschmolzen, sodass farbige Glasschichten auf dem Körper und übereinander liegen, alles aber ohne Verschwimmen der Töne, ohne dass dieselben unklar und unwahr geworden wären. Daher nun dieser herrliche lebendige Durchschein, diese Beseelung der Farbentöne und die unvergleichliche Klarheit derselben, die an die besten coloristischen Schöpfungen der Oelmalerei erinnert, wo die Verwendung der Lasurfarben auf der rechten und passenden Untermalung zur vollsten Geltung kommt.

Unsere geehrten Leser werden die enormen Schwierigkeiten dieser Aufgaben, wie sie sich der Meister Th. Deck stellt, zu würdigen wissen. Ein kleines Zuviel im Feuer mischt die Farben zu sehr, erzeugt andere Töne und bringt etwas Anderes hervor, als was der Maler gewollt hat, ein kleines Zuwenig lässt die Farben noch trocken, noch unbelebt, noch nicht transparent erscheinen und Beides schmälert den Erfolg oder vernichtet ihn, andere Zufälligkeiten, und die gibt es in der besten keramischen Werkstätte, noch gar nicht in Betracht gezogen.

Gelingt aber Alles, dann überragt das Werk auch alle Versuche in ähnlicher Technik von anderer Seite, auch namentlich weitaus höher steht es als alle Malereien auf dem Zinnemail nach Majolicaart mit der modernen vollständigen Palette. Alles das ist nicht im Stande, nur annähernd den herrlichen coloristischen Effect zu erzeugen, und die letztgenannten Malereien besonders erscheinen trotz aller Verschmelzung mit dem Email doch wie äusserlich und oberflächlich liegend im Vergleich mit den Deck'schen Bildern.

Die Ausstellung Th. Decks im Saal, der sich wie alle anderen keramischen Aussteller in die langweilige Egalité des Arrangements hat fügen müssen, zeigt eine solche Fülle und Reichhaltigkeit, dass man kaum eine Styl- oder Decorationsart vermissen wird. Neben chinesischen farbenprächtig decorirten Geräthen sind die schönen, persischen Teller mit dem vielbewunderten, Th. Deck ganz eigenthümlichen Grün-

lichblau in den langen, gefiederten Palmetten, sodann eine neue Art von Unterglasurmalerei mit dicken pastosen Farben, schwarz cloisonnirt, in japanischer Art und von ausserordentlicher Farbenkraft und weiter die Gefässe mit dem Besten und Geistvollsten in Blumenmalerei von dem Mitarbeiter Maler Regnier.

Die Chefs d'oeuvre aber sind das lebensgrosse Kniestück-Porträt Henri IV. auf einer 1 Meter hohen und 0,60 Meter breiten Fayenceplatte von Ancker gemalt, welches leider einige im Feuer nicht ganz gelungene, jedoch nicht jedem Auge erkennbare Stellen aufweist und die reizenden Frauenköpfe von Collin in jene flachen, bis zu einem halben Meter und darüber haltenden Schaalen auf Goldgrund gemalt, welche in breiter dunkler Holzumrahmung an die Wand gehängt und bis zu 10,000 Franken bezahlt werden.

Diese Frauenköpfe, man möchte sie in ihrer individuellen Erscheinung Porträts nennen und sie sind es auch, weil sie doch bestimmte Personen in idealisirter künstlerischer Auffassung und charakteristisch wiedergeben, gehören wohl zu dem Vollendetsten, was in der Malerei überhaupt geleistet worden ist. Und nun in der Fayence-Malerei zumal. Wie hier Kunstgefühl und schwierige Technik so ganz zusammengehen und die Meisterleistung schaffen! Oft im Profil gehalten, mit dem zarten, vornehmen, aber von innen heraus durchglühten Incarnat hebt sich die classische Silhouette von dem gemusterten Goldgrund in so vortrefflicher coloristischer Isolirtheit ab und das Ganze ist wieder so einheitlich und geschlossen, ein so ächtes malerisches Bild.

Den schönsten Kopf dieser Art, von Collin gemalt, sahen wir indess in Deck's Atelier, stillbewundernd stand der Meister selbst vor dem Werke, welches soeben der grossen Muffel und der „wohlthätigen Macht des Feuers" entnommen war.

Auf der Fläche der 0,60 Meter im Durchmesser haltenden goldgegründeten Schaale sah dieses kräftig geschnittene und doch überaus zarte Mädchenprofil unter den sanft gesenkten Wimpern wie träumerisch und schwermüthig vor sich hin, blass und zart und von vornehmem Zauber war das Colorit, durchgeistigt und gehoben von dem feinsten Vortrag. Das volle Licht lag auf dem Antlitz bis zu den Augenbogen, tief rothbraune, wirre Locken beschatteten die Stirne und rollten hinab über den Nacken, ein breiter dunkler

Hut mit grauer Feder umrahmte den Kopf. Zwischen den Stirnlocken sah man durch den klarsten Schatten die Localfarbe durchschimmern und an dieser bewundernswerth gelungenen Parthie konnte man so recht sehen, welche lösende und die Farbe durchsichtig machende Wirkung die schmelzende Glasur ausübt. Es waren da Zufälligkeiten von so glücklicher Art und coloristischer Zartheit entstanden, welche das Wollen und die Intention des Malers voll und ganz unterstützten oder vielmehr vollendeten, welche aber, trotz aller technischen Meisterschaft, eben weil sie mehr oder weniger Zufälligkeiten sind, nicht immer erreicht werden können. Es muss vielmehr dem Feuer immer viel, sehr viel anvertraut werden, im wahren Sinne dieses Wortes.

Einfach, nebensächlich waren der Federhut und die Bekleidung der Büste behandelt, die braunviolette Busenschleife hätten wir am liebsten ganz hinweg gewünscht. Aber die idealisirende Sphäre des in der Farbe gemilderten und herabgestimmten Goldgrundes, welche den Kopf umgibt, wie diese den Kopf heraushebt und ihn loslöst zu seiner vollen individuellen Bedeutung, so dass wir das höchste Interesse an der Erscheinung gewinnen und die Seele dieser Mädchenzüge zu ergründen versuchen, wie an einem ächten guten und vollendeten Porträt.

Die gelehrten Aesthetiker haben es getadelt, diese Idealköpfe in Schaalen nnd Schüsseln zu sehen und haben von dem die Form der Bildfläche bezeichnenden Worte aus deducirt, dass man das Mittelstück eines Tellers, einer Schaale nicht bemalen dürfe, ohne gegen stylistische Regeln zu verstossen. Das ist an sich ja ganz richtig, aber die Deck'schen Schaalen sind zum Ersten keine Schaalen und Schüsseln in gewöhnlichem Sinne und von gewöhnlicher Form, denn die flache Platte ist nur gegen die Peripherie hin sanft aufgebogen und verleiht gerade dadurch dem Bilde zumal auf dem Goldgrund etwas sehr Schönes, medaillonartig Abschliessendes und zum Zweiten sind diese Schaalen, wenn wir schon die Bezeichnung beibehalten, ganz allein bestimmt, in Rahmen gefasst, als Bild betrachtet und wie jedes andere Gemälde an die Wand gehängt oder auf der Staffelei aufgestellt zu werden.

Der Goldgrund in der Fayencemalerei erregt gewiss unser ganzes Interesse, er hat auch seine historische Seite und ist von dem byzantinischen Mosaikbild in die Malerei übergegangen, was uns hier nicht beschäftigt. Aber die tech-

nische Seite müssen wir genau verfolgen, denn die Verwendung des Blattgoldes, selbstverständlich des reinen Ducatengoldes in der Fayence-Unterglasurmalerei ist neu und eigenartig, von Th. Deck aufgenommen und zu hoher Ausbildung entwickelt.

Und doch hat die Anwendung des Blattgoldes, in der Verzierung des Glases uralt, auch in der Decoration mit Glasflüssen ihre Geschichte und zwar bei dem Emailliren auf Metall. Nur andeutungsweise wollen wir bemerken, dass schon im 14. Jahrhundert aus den vorangegangenen Arten der Emailarbeiten sich der Reliefschmelz entwickelte, das heisst die Glasirung der gravirten und geschnittenen Goldplatte mit durchsichtigem Farb-Email, und 200 Jahre später gab Benvenuto Cellini in seinem Tractat über die Goldschmiedekunst ausführliche Anleitung zur Behandlung dieser, wie er es nennt, eigentlichen und schönsten Art des Emaillirens. Nun lassen sich aber translucide Emails überhaupt nur auf reinem Golde anwenden, auf Silber, Kupfer und Legirungen ist es fast nicht zu umgehen, dass das Email mit der Metallunterlage in chemischen Contact kommt, dessen Folge die Störung der Farbe ist. Man kam daher auf den Gedanken, auf eine das minderwerthige Metall deckende Emailschicht das Goldblättchen aufzulegen und auf dasselbe weiter zu emailliren.

Gerade so verwendet Deck das Gold. Auf dem Steingutkörper liegt eine das Metallblatt haftend machende Glasurschicht und wieder überzieht dann die Hauptglasur das Gold. Auch andere französische Fayencekünstler haben diese Decorationsart aufgenommen, wir werden das später sehen und in der Sèvresausstellung begegneten wir etwas Aehnlichem, bei dem mit Emailperlen besetzten weichen Porzellan, wo das Email mit den kleinen Metallblättchen (paillons), unterlegt war, die gleichfalls auf einer Bindeschicht aus Schmelz haften. Sèvres pflegt diese Methode seit ungefähr 1780.

Deck überzieht aber nun ganze Flächen mit dem Blattgold, das ist nicht allein technisch, sondern auch in Rücksicht auf die malerische Verwendung viel schwieriger, denn den gleichmässig goldenen Hintergrund der byzantinischen Kirchenmalerei dürfen wir bei Deck doch nicht vermuthen. Es ist vielmehr die Wirkung dieses Decorationsmittels auf Deckschen Bildern decent und bescheiden bei aller Pracht, wie in einem indischen Stoff oder farbigen Brocat, wie auf einer

gepressten Ledertapete, gedämpft und gemässigt erscheint das Gold. Häufig ist mit gelber oder röthlicher pastos aufliegender Farbe auf das Goldblatt ein geometrisches Muster gelegt, welches im Verein mit den Schattenparthieen des Hintergrundes die Metallfläche zu dem Bilde stimmt und ihr alles Schreiende, Gleissende wegnimmt, doch aber den Farbencharacter auch wieder wahrend. Da sich aber nun im Feuer und zwischen den zwei schmelzenden Glasurschichten das dünne Goldblatt verzieht, an einzelnen Stellen reisst und faltig wird, so hat Th. Deck mit rechtem ästhetisch-technischen Tact und nach Gottfried Semper's geistreicher Interpretation des Sprüchwortes „aus der Noth eine Tugend gemacht", indem er die ganz unausbleiblichen Risse als Decorationsmotiv benutzt. Das heisst, Deck kommt dem Reissen der Metallhaut zuvor, er durchritzt sie selbst mit der Nadel, indem er den geometrischen Zeichnungen des Goldstoffdessins, der Uebermalung folgt, diese vertieft contourirend und so entsteht aus dem, was ein Stückwerk von Zufälligkeiten geworden wäre, ein ganzes einheitliches Stück, welches gar nicht anders sein kann und sein soll.

Aber die grossartigste Leistung Deck'scher Fayencemalerei haben wir jetzt erst vor uns, es ist die Monumental-Decoration auf der Nordseite der Kunsthalle, dem Pavillon der Stadt Paris gegenüber. Die grosse unter dem Vordache liegende Wandfläche war in drei Arcaden getheilt, die mittlere mit dem Portal und jene nach der Porte Rapp zu gelegene waren Th. Deck überlassen, das andere, an die Strasse der Nationen grenzende Drittel hatten H. Boulenger et Cie. in Choisy-le-Roi eingenommen.

J. Jäger, der vor wenigen Monaten verstorbene Architekt, lieferte den Hauptentwurf zu der Gesammt-Decoration. Er bekleidete zunächst die circa 15 Meter hohen und 11 Meter breiten Drittel-Wandflächen mit architektonischen, in Stucco ausgeführten, also von der Fläche ausladenden Formen, welche etwa dem Durchschnitt einer Loggia entsprechen. Von dem in Panneaux und runde Tafeln eingetheilten Sockel erheben sich, einen mächtigen aber leicht gegliederten Spannbogen tragend, die Hauptsäulen und neben diesen schliessen kleinere Pilaster spitzbegiebelte Nischen ein. So sind für die Malerei diese Nischenflächen und das ganze sich über den Spannbogen fortsetzende, an der Wölbung des Vordaches halbrund abschliessende Mittelfeld, unten aber die Spiegel des Sockels als abgeschlossene Bildflächen gewonnen. In

der Mittelarcade geht die Stucco-Architektur von dem reich mit plastischem Schmuck und den Initialen der République française versehenen Portale aus, und es bleiben hauptsächlich, wie auf der Seitenfläche, die zwei Nischen für die Fayence.

Zunächst sind nun alle Friese, Sima und Unterglied der Verdachungen, die Füllungen und Capitelle der Pilaster und das Band der oben abschliessenden Archivolte mit farbigen Fayencedecorationen geschmückt und zwar farbig auf plastischer Modellirung, wie es der architektonischen Verzierungsart der Renaissance entspricht. Auf allen glatten Wandflächen dagegen tritt die Fayencemalerei auf.

In den vier Nischen beider Arcaden repräsentiren sich die allegorischen Colossalfiguren der Künste, hochgestaltete, schöne Weiber mit Emblemen und Attributen, die Keramik und die Goldschmiedekunst, die Malerei und die Kupferstichkunst. Von dem elsässischen Landsmann und Freund Th. Deck's J. Ehrmann entworfen und im Carton gezeichnet, gehören diese Figuren zu dem Besten, was moderne Kunst in dieser Art geschaffen und ebenbürtig und gleichwerthig ist die Ausführung derselben in Fayencefarben durch J. Legrain. In äusserst einfacher Behandlung, mit dem geringsten und bescheidensten Aufwand von Mitteln, nur mit Localfarben, ohne Künstelei und Effecthascherei gemalt, erscheinen diese Idealgestalten wirklich monumental, würdig, gross. Je zwei sind auf tiefgelbem und zwei auf goldenem, in beiden Fällen gemusterten Grunde gemalt und geben mit diesen Hintergründen so volltönende Farbenaccorde, dass der Eindruck auf jeden Beschauer ein wahrhaft erhebender sein muss, wie ihn nur solch' stylvolle Schöne gewähren kann.

Auf der Hauptfläche der Seitenarcade ist ebenfalls nach Ehrmann's Carton von E. Gluck die in grossen Zügen ideal gedachte Landschaft gemalt, welche von dem mit Vasen bekrönten Bogen der Arcade überschnitten und eingefasst von den tragenden Säulen und den bereits nach ihrem Inhalt beschriebenen Nischen wie ein Hintergrund für die Durchsicht durch die Architektur erscheint. Diese Anordnung ist äusserst geistvoll und vermeidet vor Allem das Aufdringliche und die Prätension, welche eine so grosse, glasirte Fayencefläche haben müsste. Trotz dieser Einordnung und Ueberschneidung aber erscheint die Bildfläche wie ein Ganzes und wird auch bestimmt als solches empfunden.

Links im Vordergrund steigt eine mächtige Pinie empor,

hinter dem Stuccobogen vorbei und hoch über denselben hinaus mit weitgebreiteter Krone in die Luft vom klarsten, leichtgewölkten Blau, rechts schliesst eine violettrothe, mit musikalischen Emblemen behangene Porphyrsäule ab, vor derselben gegen die Mitte des Bildes zu sitzt ein lebensgrosser Pfau in aller Farbenpracht seines glänzenden Gefieders, in welchem namentlich das satte Dunkelblau der Augenzeichnung auf den goldgrünen Schweiffedern von wunderbarer Kraft ist. Hinter der Pinie baut sich ein Felsen auf, nach rückwärts und in den Mittelgrund ansteigend, auf ihm ein Schloss am Meere, dessen leichter Wellenschlag, tiefgrünblau und durchsichtig vom Vordergrund beginnend, den Abhang umspült und sich in nicht allzuferner Perspective in einer Schlucht verliert.

Die coloristische Ausführung dieser Landschaft, eine Riesenaufgabe, ist höchst vollendet, mit dem grössten Geschick ist der Zusammenhang des Bildes auf den tausend Fliessen erhalten und namentlich sind auch die tiefsten Farbentöne, die bleistiftdick aufliegenden Wellenstreifen des Vordergrundes mit brillanter Technik behandelt. Um genau zu sein, wollen wir aber nicht verschweigen, dass man im Mittelgrund einen kleinen Theil, aus einigen Fliessen bestehend gewahren kann, welcher ein wenig aus dem Bilde herausfällt und sich der allgemeinen Harmonie nicht ganz gefügt hat. Das Ganze jedoch ist so malerisch gelungen und glüht und sprüht in so wunderbaren südlichen Tinten, dass man mit höchster Bewunderung vor dem Bilde steht und besonders von einiger Entfernung, von ausserhalb des Vorbaues gesehen, ist die Wirkung eine grossartige und ganz überwältigende. Merkwürdig ist es, wie die netzförmig-quadratischen Fugen des Fayencebildes so gar nicht störend wirken und bei dem Genusse dieser Schöpfung vollständig übersehen oder nicht empfunden werden, ein sicherer Beweis von der höchsten Vortrefflichkeit des Ganzen nach jeder Richtung hin.

Das Landschaftsbild und die Colossalfiguren der Nischenfelder sind aus vielen 25 Centimeter im Geviert haltenden Fliessen zusammengesetzt, es sind deren über 1300 Stück. Man taxire die Aufgabe, diese Summe von Platten zu malen und zu brennen! Allerdings lässt sich ja eine solche Fläche in dem Fayencematerial gar nicht auf andere Art ausführen, und sie findet ihr Vorbild in der holländischen Fayencemalerei des 16. und 17. Jahrhunderts, von welcher jedoch

in auch nur ähnlichem Maassstabe nichts aufzuweisen ist, auch nach Technik und künstlerischer Intention war diese Malerei etwas ganz Anderes. Vielleicht ist es noch unversucht geblieben, nach Art der gemalten Glasfenster die Gegenstände eines Fayencebildes in ihren Contouren auszuschneiden und zum Ganzen zu vereinigen. Aber auch diese Eintheilung wäre bei dem Deck'schen Gemälde unanwendbar gewesen, weil die einzelnen auch sehr unregelmässig geformten Theile immer noch viel zu gross geblieben sein würden. So war es das Rechte, zu den 25 Centimeter an allen Seiten messenden Fliessen zu greifen, wobei allerdings der Vortheil, dass man das eine und andere, im Brande weniger gelungene Stück ohne allzugrosse Opfer auswechseln und ersetzen konnte.

Es erübrigt uns noch, auch der Geradheit und vollkommenen Ebene der grossen, aus den Fliessen gebildeten Fläche zu gedenken, auch darin hat Th. Deck das Möglichste geleistet. Keine Wellung, keine Schwankung zeigt sich in dem Ganzen und vollkommen gerade, eben und rechtwinkelig ist jede einzelne vom Maassstock geschnittene und nachgepresste, auch vor dem Glasiren geschliffene Platte, alle Fugen sind dabei so fein und eng, wie mit dem Federmesser geritzt, sodass auch in dieser Beziehung die Ausführung das volle Lob aller Kenner in höchstem Maasse verdient, welches in dem Worte „Meisterleistung“ zusammenzufassen ist.

„Style Deck“ nennen die französischen Fachgenossen die hohe Art Deck'scher Werke und nur ein Einziger hat es versucht, auf dem Felde der Monumental-Decoration mit dem grossen Meister zu rivalisiren und hart neben ihm aufzutreten, die schon genannte Firma aus Choisy-le-Roi, H. Boulenger & Cie.

Die dritte Arcade war in gleicher Eintheilung nach dem Plane des Architekten J. Jäger decorirt, mit den correspondirenden Ehrmann'schen Figuren der Plastik und der Architektur von A. Dargent gemalt, im Mittelfelde das Gegenstück der Compositionslandschaft. Es bleibt uns jedoch nur, dem Entwurfe selbst, wie schon geschehen, die volle Anerkennung zu zollen, die Fayence-Ausführung konnte neben Th. Deck nicht bestehen.

Zunächst war es ein Missgriff, für die Nischengründe das unschöne Dunkelbraun zu wählen, von welchem sich unvermittelt und hart die hellfarbigen Figuren abhoben, deren Gewänder leider sehr mangelhaft, zusammengezogen

in Farbe und Glasur, ausgefallen waren. In der Landschaft griechischen Formen-Charakters herrschten dazu ungesunde, unreine Töne vor, schmutzigbraune an dem dorischen Felsentempel, gelbfahle in den Blättern der grossen Zitterpappel, schwer und bleigrau im Himmel, undurchsichtig und pflanzengrün im Wasser, ein trübes Bild neben dem sonnigen Stück Italien auf Deck'scher Seite.

Es hätte dieser Nebeneinanderstellung und der sich daraus ergebenden Vergleiche von Bild zu Bild gar nicht bedurft, um der Leistung Th. Deck's die erste Stelle anzuweisen, so aber ergaben sich für den penetrirenden Beobachter die interessantesten Parallelen, aus denen immer und immer das ausserordentliche Geschick Deck's hervorleuchtete. Statt vieler nur ein Beispiel.

Im Boulenger'schen Bilde, welches im Gegensatz zu dem leuchtenden und sprühenden Deck'schen Gemälde mit Bleiglasur überzogen war, aus deren Wirkung das Trübe und Unreine der Tinten zu erklären ist, waren die den Himmel zusammensetzenden Fliessen so deutlich mit dem Pinsel gestrichen, dass man die horizontalen Strichlagen auf der einen Fliesse neben den senkrechten der anderen auf weite Entfernung erkannte, was abgesehen von der schweren untransparenten Farbe selbst ein eben nur aus Stückwerk zusammengesetztes Bild bot, schwerfällig und unbeholfen in der Mache und ohne Einheit und malerischen Zusammenhang. Bei Deck ist man dagegen dieser gerade bei den Lufttönen sehr grossen Gefahr aus dem Wege gegangen. Das duftige, durchsichtige Blau, welches die weite Fläche überzog, zeigte sich leichtgewölkt, statt mit langen Pinselstrichen war hier die Farbe mit Schwamm und Wischer behandelt, so dass sich eine Nüance, eine Zufälligkeit an die andere reihen und zu einem harmonischen Ganzen verbinden konnte, aus welchem nicht einzelne Quadrate abwichen. Das scheint wohl alles recht natürlich und wenn es auseinandergesetzt ist, wie selbstverständlich, und doch hatte sich der Maler bei H. Boulenger & Cie., die wie Th. Deck sehr viele Tausende von Franken zur Herstellung des Fayencebildes aufwenden mussten, so auffallend vergriffen, während bei Deck gerade diejenigen, dem Stoffe und der Darstellung entsprechenden technischen Mittel und Proceduren und keine anderen gewählt waren, mit welchen sodann auch der ästhetische Erfolg zu erreichen sein musste.

L. Parvillée in Paris arbeitet theilweise in derselben

Technik wie Th. Deck, hält sich dabei in den Schranken kleinerer Aufgaben und bietet Vorzügliches. Auch die Anwendung der Goldfarbe unter Glasur ist ihm sehr gut gelungen, wenn wir auch bezüglich der künstlerischen Behandlung derselben die coloristische Einordnung häufig vermissen und das Schreiende und Hervordrängende des Metalles allzusehr empfinden. Zwei Rahmenbilder, ein gelbhäubiger Molukkencacadu mit tropischen Früchten auf der einen, ein blauer Aras in einem barocken Rahmenwerk auf der anderen Tafel, zeigten das Gold als Gelb des Gefieders und in den Glanzlichtern der Früchte in einer so gesuchten Anwendung, dass man ganz an jene nur auf schreienden Effect abzielenden mit Perlmutter incrustirten Lackarbeiten erinnert wurde. Sehr gelungen, gross und decorativ behandelt waren dagegen die zwei Füllungen rechts und links am Eingang des Tabakpavillons der französischen Regie, $2^1/_2$ Meter hohe Tabakpflanzen in prächtiger Malerei auf den scharfpassenden Fliessen, vor dem Erdreich je eine Art Lambris in orientalischem Goldmuster, mit dicken rothen Farbenschnüren übermalt, an diesem Platze von dem rechten pompösen Effect.

Etwas Aehnliches fand sich an der Fronte des Pavillons Toufflin, einer Brodfabrik, nicht catalogisirt, mit dem Namen Eugen Bastien bezeichnet. Es waren zwei wohl 4 Meter hohe Fliessen-Panneaux, mit colossalen Reihern und Störchen in schön gruppirtem Schilf und anderen Wasserpflanzen, breit und kräftig unter Glasur gemalt, von buntgemusterter Bordüre umgeben, zwar weder mit dem Inhalt des Gebäudes noch dessen äusseren Formen in Beziehung und Zusammenhang, aber an sich technisch und decorativ sehr gelungen ausgeführt.

Wir kommen zurück auf Leon Parvillée. Von ihm sind die zahlreichen nach den Zeichnungen des Architekten Hardy von Emil Müller in Ivry ausgeführten Terracottatafeln des Industriepalastes emaillirt worden, also im Gegensatz zu der besprochenen Unterglasurmalerei mit farbigen, undurchsichtigen Emails behandelt. Hier sind die im persischen Character gehaltenen Decorationsmotive sehr kräftig und auf die Entfernung berechnet modellirt, für jede Farbe ist eine gewisse, flache Vertiefung gegeben, und die fadenförmig aufsteigenden Ränder derselben bilden schwarzgefärbte Contouren. Diese Einfassungslinien gehören ihrer Farbe nach in das Ornament, durch ihre Form aber verhindern sie das

Ueberlaufen des schmelzenden Emails in das benachbarte Farbenfeld, sie haben also sowohl ihre decorative, als auch ihre rein technische Bedeutung, wie in der Emailverzierung der Metalle und eine deckt die andere. Es sind im Ganzen nur fünf oder sechs Muster, deren Aneinanderreihungen die breiteren und engeren Pilasterfüllungen, die Bänder der Spannbögen und die Umrahmungen der Portale in dem Eisengerüst des Industriepalastes auf dem Marsfelde bilden. Aber die grosse Summe dieser Fliessen ist von der gleichmässigsten Ausführung und gibt einen hohen Begriff von der Leistungsfähigkeit Parvillée's, die harmonische Farbenzusammenstellung aber ist so glücklich getroffen, dass sie sehr wesentlich zur Belebung und zum wirklichen Schmucke der im Ganzen recht bescheiden einfach gehaltenen und vor Allem nicht in fremde Formengebiete hinüber greifenden Eisenconstruction beitragen.

Ueber die Verwendung der Fayencefarben zu architektonisch-decorativen Zwecken einen längeren Excurs zu schreiben, könnte man wohl von dieser hervorragenden Erscheinung angeregt werden. Wir müssen jedoch an dieser Stelle darauf verzichten, aber neben dem Ausstellungspalast zeigen noch so zahlreiche Nebenbauten, Hallen und Pavillons der Separatausstellungen diese Decorationsart in so ausgesprochener Weise, dass wir uns einiger Betrachtungen nach den angedeuteten Richtungen und der Aufzählung noch mehrerer Beispiele nicht entziehen können. So hat der Pavillon des Ministeriums der öffentlichen Arbeiten auf den zwischen die Eisenpfeiler gespannten Rohziegelfeldern sehr schöne farbige Fayencefüllungen, auch die Eingangshalle ist mit Fliessen bekleidet, an einem benachbarten, der Kohlen- und Eisenindustrie Eugen Schneiders in Creuzot dienenden Gebäude war ein breiter, sich unter dem Hauptsims hinziehender Fries aus emaillirter Terracotta und oben schlossen farbige Akroterien und eine von Kugelpfeilern flankirte Balustrade, alles in polychromer Emailirung ausgeführt, ab. Der keramische Pavillon in der Nähe der Militärschule war äusserlich mit Fayencefliessen decorirt und sehr zahlreiche Beispiele liessen sich noch weiter anführen, auch abschreckende von maassloser Verwendung oder Verschwendung dieser farbigen Ornamentation.

Aber im Ganzen, meinen wir, müssen diese massenhaften, an allen Orten des Ausstellungsrayons auftretenden Versuche mit dem polychromen Ornament doch darauf hindeuten,

dass es aus ist mit jener alten überlieferten Lehre, welche behauptet, dass kräftige Farbenwirkungen in der Architektur für unser nordisches Klima und für unsere Anschauungen oder ästhetischen Bedürfnisse unbrauchbar seien. Diese auf dem Marsfelde gezeigten Proben beweisen ganz und gar das Gegentheil. Für uns in Deutschland aber ergibt sich daraus der eindringliche Hinweis, dass der für den Norden unserer Heimath so wichtige, weil naturnothwendige Ziegelrohbau ein neues und wirklich belebendes Element durch die allgemeine Einführung der Emailfarben gewinnen könnte, wie man es indess, wie in Wien, an öffentlichen Gebäuden auch in Berlin schon versucht hat.

Ein anderer, leider nur durch seinen ungeheueren technischen Aufwand auffallender Versuch, eine eigenthümliche, wie gefärbtes Steinzeug aussehende Schmelzfarbe, eine backende Paste, zu einem grossen Gemälde zu verwenden, war von Barluet & Cie in Paris auf der Aussenwand einer der Kunsthallen gemacht worden. Es war ein 15 Meter langes und entsprechend hohes Jagdbild mit überlebensgrossen, nach Art der Landsknechte costümirten Jägern und Rüdenjungen, mit gekoppelter Meute und erlegten Hirschen, mächtigen Buchenstämmen und einer mässigen Fernsicht durch die Waldlichtung. Aus nahezu anderthalb Tausend Fliessen zusammengesetzt, erschien das Bild zwar äusserst geschickt behandelt, wenn wir auch den wie mit Spachtel oder Kelle geschehenen pastosen Auftrag als etwas übertrieben erachten, aber die geringe Kraft dieser durch den starken Zusatz eines keramischen Körpers gebrochenen Farben, denen noch dazu aller belebende Glanz fehlt, so dass sie trocken und todt erscheinen, reicht doch nicht aus, eine nur annähernd malerische Wirkung zu erzielen, während die Farben zu decorativer Ornamentation sehr wohl geeignet sein dürften.

Desto gelungener aber war die Ausstellung dieser Firma in einem der keramischen Säle des Industriepalastes, sie zeigte in einer ausserordentlichen Vielseitigkeit der Fayencetechnik auch die interessante, zwar nicht ganz neue, aber in diesem Falle äusserst glücklich ausgeführte Manier, mit weissem Pâte-Email auf rothgelbes Steingut gemmenartige Bilder zu malen, welche in einheitlichem Schmelz und Zusammengehen des Ganzen fast dem Porzellan glichen, auch die mit Engoben verzierten und hochglänzend glasirten Gefässe waren recht harmonisch in ihrer sattfarbigen Erscheinung.

Das Schönste aber, ein Unicum, war ein aus gelbem Steingut hergestelltes Tafelservice in den Formen jenes Rococogenres, wie es die Wedgwood'sche Oueens-Waare zeigt, leicht geschweifte, mit wenigen Schnörkeln eingefasste Ränder, die Ornamentik, wie die Henkel der Deckelknöpfe broncebraun unter der Glasur gefärbt und auf der Glasur mit wenig Gold gehöht, bis hierher also nichts Besonderes. Aber die weitere Decoration war es und zwar nach Gegenstand und Ausführung, welche das Service so anziehend machte, sie war überaus reizend, originell und humorvoll. Auf den Tellern, ovalen und runden Schüsseln, Compotièren und Ménagèren war nämlich aller Küchenbedarf und jedes Gericht in Verbindung mit possierlichen Kinderfigürchen dargestellt, flott und geistreich mit der Feder gezeichnet, skizzenartig, leicht und flüchtig behandelt, sehr präcis mit braunen Tinten übergedruckt und nur mit wenigen Farbentönen angewischt, aquarellirt. Wie Ludwig Richter, Oscar Pletsch und Hendschel tief gemüthvoll die kleine Welt der Kinder auf die Blätter zaubern, diese französische Darstellung ächten, naiven Kinderhumors und fröhlicher Kinderlust steht ihnen ebenbürtig zur Seite und verleiht dem Fayencegeschirr einen wahren Kunstwerth. Da lachte aus dem angebrochenen Ei ein bausbackiges Gesichtchen heraus, da war ein Krautkopf, der von drei, vier drolligen Püppchen transportirt wurde, an einem geviertelten Käselaib arbeiteten die lustigen Menschchen mit allen Mühen eines Zimmermannes, ein Hahn ward regelrecht militärisch, wohl von den Muthigsten attakirt, die hoch aufgeschossene Spargelstange wie eine Waldfichte gefällt, an der Artischocke sind Leitern angelegt, um sie entblättern zu können, ein Kalbskopf wird von einer ausgelassen fröhlichen Kinderschaar bearbeitet und auf jedem Stück des Services ist ein anderes Bild, das Ganze wie ein Skizzenbuch voll der köstlichsten Erfindungen.

Es hat uns nicht imponirt, wenn wir an irgend einem Gegenstand der Ausstellung nach der üblich gewordenen Sitte ganze Bündel von Zetteln mit »Vendu« fanden oder wenn ein einziges Anhängsel berichtete, dass das Stück 30—40—50 Mal verkauft sei. Zu dem besprochenen Service möchten wir aber doch nicht unerwähnt lassen, dass sich die grosse Zahl der Käufer in unserem Beisein durch drei deutsche Künstler besten Namens vermehrt hat, mit welchen genussreiche Stunden in Paris zu verleben uns vergönnt war.

Bleiben wir noch einen Augenblick bei dem unter Glasur

decorirten Steingut, so sehen wir zum Vergleich mit Barluet's reizender Leistung auch bei L. A. Macé in Paris den Versuch, witzige Zeichnungen auf das Geschirr zu übertragen. Aber es ist ein misslungener Versuch, dieser farbengrelle chromolithographische Ueberdruck der Carricaturen von Dumas fils, Victor Hugo, Louis Blanc, Karr, Thiers, Gambetta und anderer Koryphäen, denn diese Erfindungen sind schon an sich entsetzlich langweilig gewesen.

Utzschneider & Cie. in Digoin hatten nur eine sehr kleine Collection ausgestellt und ausschliesslich Gewicht darauf gelegt, das vortreffliche nach englischer Methode gearbeitete Material, Faïence dure, zur Geltung zu bringen, hervorragend waren dünne, leichte Schüsseln von 80 Centimeter Durchmesser. Rigal & Sanejouard in Clairefontaine brachten japanesisch bemaltes Steingut und als eine Besonderheit erwähnen wir noch die mit grosser Fertigkeit von L. Cellière in Paris hergestellten Imitationen tauschirter Broncegefässe von schwarzer und brauner Patina, die auf der satt und gleichmässig gefärbten, mattglänzenden Fayenceglasur in Gold und Platin gemalt waren, aber eben den Character der Imitation zu sehr an sich trugen.

Wir kommen nun zu der grossen Neuheit, zu einer anderen, wie wir bei Th. Deck sagten, freieren Richtung der malerischen Fayencedecoration in Unterglasurtechnik, aber diese ist es im üblen Sinne. Wir meinen die Haute-Nouveauté der Barbotine-Malerei, die Décoration à Empâtements colorés oder la Peinture à l'Engobe, mit welchen verschiedenen Namen man ein und dieselbe Sache bezeichnet, die auf einer nicht lange vor der Ausstellung aufgekommenen Technik beruht.

Der Unterschied zwischen diesen neuen und den alten Unterglasurfarben liegt in der Körperhaftigkeit der Barbotine-Farben, es sind farbige Massen, Barbotine ist Thonschlamm, wie Engobage Beguss mit farbiger Erde. Nun wird aber nicht begossen, sondern gemalt und zwar auf das sehr ordinäre, thonerdereiche, schwach verglühte, daher poröse Geschirr. Die Barbotine, deren Grundlage Kaolin, ist dazu mit einigem Flussmittel versetzt, so dass sie sich anfritten lässt, bevor die ganz leichte und sehr weichflüssige Borax-Blei-Glasur aufgetragen wird, die dann im Muffelfeuer gebrannt nur wie ein oberflächlicher, dünner Firniss erscheint, ohne intimere Vereinigung und Verschmelzung mit Farbe und Glasur, also technisch wenig vollendet.

Aus dieser kurzen Andeutung wird nun auch schon die Behandlung dieser neuen Malerei klar, die nur auf kräftige Wirkung angewiesen, sich auf zarte und zierliche Details gar nicht einlassen kann, die aber doch, im Besitz der vollständigsten Palette, in welcher keine Farbe unmöglich, berufen erscheint, in der keramischen Decoration bisher unerreicht gebliebene Wirkungen zu erzielen. Die richtige und stylgerechte Anwendung ist aber vonnöthen, denn die Ziele bei der Decoration eines Gefässes sollen immer dem Wesen des Stoffes und des Gegenstandes entsprechen.

Jetzt hat man dagegen lediglich versucht, die Barbotine-Malerei zu einem Modeartikel zu forciren und so macht dieselbe in ihrem ersten Debüt die tollsten und wildesten Sprünge, nimmt die verwegensten Anläufe und zeigt die unerhörtesten Capricen, bis auch sie, der man das ächt Keramische doch nicht absprechen kann, die rechte Bahn der Entwicklung gefunden haben wird, wofür schon einige wegweisende Beispiele vorhanden.

Denn das ist so ein recht eclatanter Fall, wie die Kunst eines neuen Materiales noch nicht Herr geworden, wo dasselbe unter den Händen des keramischen Malers so zu sagen mit ihm haltlos durchgeht und den Künstler geradezu verführt, dass er die allzu reichlich gewährten Freiheiten missbrauche, die technischen Eigenthümlichkeiten falsch und verkehrt verwende. So hat man mit diesem seiner Natur nach plumpen und unbeholfenen Material nur dahin gestrebt, Bilder auf die Gefässe zu bringen, also rein malerische Wirkungen zu erzielen. Da man aber nun die Farben überhaupt nur dick, à la Gouache auftragen kann, die hellen Töne durch Mischung mit weisser Masse gewonnen werden und das höchste Licht das dicke Weiss ist, so hat man das Beabsichtigte zu erreichen gesucht etwa so, wie ein Maler, ein rechter Colorist, auf einer flüchtigen Farbenskizze mit dicken Pinselstrichen einen Ton neben den anderen hinsetzt, wie er in Farben denkt, fühlt und componirt. Oder, wenn dies Beispiel aus zu hoher Sphäre genommen wäre, obwohl wir nur die rein technische Mache damit schildern wollen, man malt in der kräftig derben Art der Theaterdecorationen und bei halbwegs grossen Stücken muss man in der That erst einen passend entfernten Standpunkt suchen, um aus dem Gewirre von verwegenen Farbenkleksen ein einigermassen erkennbares Bild zu gewinnen.

Merkwürdig ist die Rückwirkung dieser schwerfälligen Maltechnik auf die Gestaltung der Gefässe. In dem Bestreben, für die Malerei möglichst Fläche zu gewinnen, haben die Gefässe fast alle Form einbüssen müssen, wie man sie zeither für Tische, Etagère und Fensterbrett und deren Decorationsbedürfnisse kennt und gewohnt ist, man sieht dagegen nur die ungeschlachtetsten Gebilde, Töpfe ohne Hals, Kübel, Näpfe, Tröge, Eimer und eckige Kästen mit diesen wilden Malereien überzogen.

Sehr viele Fayence-Künstler haben sich der Barbotine-Malerei bemächtigt, wie ein Ungewitter durchzieht sie die keramischen Säle und überall stehen die rohgeformten, mit allen möglichen Farben grundirten Geräthe. So die mit bunten Flecken, wie eine alte Mauer ausgestatteten kanopus- und cylinderförmigen Blumenbehälter, über den unförmigen Körper derselben zieht sich ein einzelner Zweig mit einem scheckigen Vogel, der Beeren nascht, oder eine herbstlich rothe Ranke des Jungfernweines überspinnt den Topf oder es ist eine massig grüne Landschaft wie ein Spinatgericht, und es giebt auch struppige Vierfüssler und zerlumpte Costümefiguren.

Unter die wildesten Proben gehören die bis zu 1 ¹/₃ Meter hohen von Blumen- und Blatthaufen ganz bedeckten Vasen von E. Schopin in Montigny-sur-Loing, O. Millet & Massier in Sèvres dagegen hielten sich in einigen Fällen an die Darstellungen bärtiger Männerköpfe, welche insofern besser ausgeführt waren, als der Gegenstand an sich schon mehr Fleiss und Aufmerksamkeit erfordert, obwohl uns zur Wiedergabe solcher Sujets die Barbotine am wenigsten geeignet erscheint. Lefront in Fontainebleau nennt seine Barbotine au grand feu, eine Bezeichnung, die eigentlich nur dem Porzellan zukommt und auch die Faïencerie de Gien, die doch vorzugsweise in Copien stylvoller Majolica arbeitet und Rouen, Nevers und das urbinatische Genre cultivirt, hat diese absurden Neuheiten gebracht, als närrischste Probe einen Kübel, dessen Wandhälfte nach innen niedergebogen war, wie der Fersentheil eines alten Schuhes. Darauf aber sass ein Frosch und der billige Witz war der, dass es so aussehen sollte, als ob der quakende Batrachier mit unvorsichtigem Sprunge den weichen Thonrand erreicht und zu Boden gedrückt hätte.

E. Gille in Paris hat auf eine nahezu 2 Meter hohe flaschenförmige Vase einen Pfau, einen Fasan und einen

Hahn, alle drei in Lebensgrösse gemalt, so dass jede dieser Thierfiguren um ein Drittel des Gefässes herumreichte und deshalb gar nicht zu erkennen sein konnte. Von demselben Aussteller war auch jener geschmackloseste aller Colossaltöpfe mit einem Gewirre von maigrünem Strauchwerk, darin ein hellblaues Frauenzimmer — er liebt mich — er liebt mich nicht — an der Blume zupfend.

Besonderes Raffinement in dieser Richtung zeigte die Ausstellung Haviland & Cie. in Limoges. Neben den kleksigen Malereien der aus allen möglichen unklaren und schmutzigen Mischungen überzogenen Gründe, nur bedeckt mit einem einzelnen knorrigen Ast oder einer dickblätterigen Wasserpflanze, hatte man da noch zur plastischen Decoration gegriffen und durch die barockste Anwendung auch dieser sich womöglich noch ein gut Stück weiter vergangen. Auf der dunkelschwarzblauen Wand eines Kastens, die aber auf der einen Seite bis ins reine Weiss überging, war z. B. ein ganz frei modellirtes und grün angestrichenes Distelblatt nicht etwa ornamental oder in irgend welcher natürlichen Verbindung angebracht, nein, sondern einfach darauf geleimt. An einem anderen, sonderbar gestalteten Topf wuchsen aus dem gemalten Grunde eben so sonderbare weibliche Figuren heraus, ohne Symmetrie in der Anordnung, mit missbrauchter japanischer oder Rococofreiheit arrangirt, wenn auch in ganz anderer Formengebung. Denn diese wie geister- und nebelhaft erscheinenden Figürchen, oft wie nur angeflogen und klebend an dem Gefäss, sind in der Nähe betrachtet, wirklich fast formlos, nur gewalzt, brezelartig geknetet und zusammengebogen, mit wenigen Drückern annähernd charakterisirt, mit frei aufgelegten wallenden Mähnen und weissen, wie zerflossener Nebelschleier die Glieder umgebenden Gewändern ausgestattet. Diese plastische Zier besteht aus gefärbten und unglasirt gebliebenen Thonmassen, und völlig unheimlich und schemenhaft contrastiren die Gestalten mit der glasurglänzenden Farbenfläche der Gefässwandung.

Und doch, trotz aller bis zur wirklichen Absurdität getriebenen Wunderlichkeit in diesen Einfällen, zeigt diese, fast die ganze Fayencerie Frankreichs durchdringende Barbotinomanie die erfreuliche Seite, dass die französische Potteriekunst frisch und rührig zugreift und sich des pedantischen Gängelbandes der Ueberlieferungen entwöhnt hat, dass sie wettet und wagt, um Neues zu gewinnen. Denn dass diesen zahlreichen Versuchen das lebendige Streben innewohnt, ist

unverkennbar, es wird sich deshalb zuversichtlich die neue Technik aus dem augenblicklichen Chaos geläutert retten, und die keramische Decorationskunst wird um eine neue Art bereichert sein. Deutschland — haben wir da ein solches Streben? Nur ein Aehnliches?

Die sehr wenigen, aber desto erfreulicheren Beispiele von stylistischer, oder doch strengerer Anwendung der Barbotine-Malerei im Sinne des ächten Ornamentes gaben Moreau & Tristan in Paris mit einigen gelungenen Vasen in indischer Art, bei denen ein klares Hellblau vorherrschend war, besonders aber Madame C. Moreau in Paris mit ihren Tellern und grossen Schaalen. War bei den zeither besprochenen Beispielen den natürlichen Farben des Thonkörpers keine Rolle zugetheilt, sondern dieselben eben ganz malerisch übermalt, so zeigten diese Stücke in rein decorativer Behandlung zunächst auch, wie die farbigen Unterlagen geschickt mitbenutzt werden können, durch Aussparung als Rippen der Blätter, als Conturen der Fischschuppen und in ähnlicher Art mehr. Da war z. B. der röthliche Grund einer Schüssel mit weissen Tröpfchen gekörnt, und ein schön verschlungenes Blattwerk umrahmte die tiefblauen Fische der Mitte oder symmetrisch componirte Ranken, lebhafter gefärbte Blumenknöpfe einschliessend, bedeckten den ganzen zweifarbigen Grund der Platte. Alles das war zwar auch recht kräftig und derb ausgeführt, aber einfach, naturgemäss und ungesucht, nicht mehr als was dem Materiale zukommt und somit einen bestimmten Fingerzeig gebend, wie man die Barbotine-Malerei, wenn sie berechtigten strengeren Anforderungen genügen soll, überhaupt verwenden kann und muss.

Wieder kommen wir zu einer besonderen, sowohl technisch, als auch nach ihrer decorativen Seite hin ganz in sich abgeschlossenen Gruppe der französischen Fayence-Industrie, zu einem specifisch französischen Zweig der Kunsttöpferei und zu einem recht interessanten zumal. Es sind die mit dickem Pâte-Email, oder nach der Höhe des Auftrages auch Relief-Email genannt, decorirten Steingutgefässe, die in sehr grosser Anzahl und fast durchgängig vortrefflich zur Ausstellung kamen. Die mehrere Millimeter hoch innerhalb schwarzer Einfassungslinien auf das Biscuit gelegten Farben sind ächte Farb-Emails, also solche, in deren Silicaten und Barosilisicaten die färbenden Oxyde gelöst sind im Gegensatz zu den gewöhnlichen Schmelzfarben, deren Fluss nur den bindenden Firniss abgibt. Auch die Palissy-Emails

sind ächte Emails, ihre Aufgabe ist aber eine andere. Sie sollen während des Schmelzens laufen und das plastische Detail schattiren, diese Relief-Emails dagegen sollen stehen und als ganze Farben wirken. Es liegt in der Natur auch dieser Emails, dass sie meistens translucid sind, während andererseits das Weiss und das Gelb in Folge der trübenden Zusätze von Antimon, Zinnoxyd oder arseniger Säure nur Opemails sein können.

Seit einigen Jahren schon producirt Frankreich diese schönen Fayencen, die ihrem Wesen nach so ganz dazu berufen sind, die Vorliebe für die orientalische Decoration zu befriedigen, und deshalb ist die Ausstattung auch durchweg in persischer und indischer Art gehalten, mit dem vollen Verzicht auf malerische Wirkungen durch Licht und Schatten, im Style der ächten Flächenverzierung, im Sinne des Musters und meist brillant und farbenprächtig zusammengestellt.

Haben wir nun hier die ausgesprochene orientalische Richtung, so ist gleichwohl dabei zu betonen, dass das eben eine Richtung ist, welche also den Zweck der Imitation und selbst der Copie ausschliesst, demnach ihre volle Berechtigung hat und uns durchaus nichts Fremdartiges aufnöthigt. Es liegt in dem Wesen der decorativen Künste des Ostens, dass das Ornament in gewissem Sinne allgemein, nicht mit bezüglichem Inhalt und structiver Tendenz, deshalb auch nicht mit individuellem Gepräge auftritt, wie wir dies an früherer Stelle ausführlicher entwickelten. So ist es aber auch um so leichter assimilirbar und da in der Decoration dieser Fayence nur der Typus und die Norm festgehalten sind, das Ganze aber mit freier Selbstständigkeit auf die Luxusgeräthe moderner Gewohnheiten und Bedürfnisse übertragen ist, so macht das die ganze Gruppe sehr acceptabel und erfreulich zusagend. Es stellt aber dieser Umstand auch die Erzeugnisse höher, als die Sachen einer Mode oder sie sind doch aus diesem Stadium schon heraus, haben festen Fuss gefasst und die keramische Decoration ist sehr wesentlich bereichert worden.

Vorherrschend in dem Farbensortiment dieser Emails sind ein leuchtendes Türkisblau und mildes Weiss. Olivengrün und Jonquillengelb kommen dazu, in sparsamer Verwendung dann Korallenroth und tiefes Violett, auf grösseren Flächen tritt häufig eine hübsch craquelirte, unverglaste Specksteinfarbe auf, aus starkem Zusatz von Talk gewonnen,

und erst neuerdings kam das prächtige und weil es eine Goldfarbe ist, theuere Rubinroth hinzu.

Es ist wirklich zu verwundern, dass die deutschen Steingutfabrikanten nicht nach dieser dankbaren Email-Technik gegriffen haben, denn die französische Fayencerie wendet sie auf den grössten Prachtstücken bis hinab zu dem niedlichsten Nippgeschirr an und exportirt auch nicht unerhebliche Quantitäten davon zu uns. Man sollte deshalb vermuthen, die betreffenden Kreise müssten aufmerksam geworden sein. Zudem gehören, ist das Muster nur geschickt entworfen und auf die Druckplatte gebracht, zu der farbigen Ausführung der Decoration selbst gar keine kunstgeschulten Kräfte, die billigste Arbeit, diejenige der Mädchen, ist dazu vollauf ausreichend, und die Sache bietet gar keine Schwierigkeit, so dass diese Technik so recht eigentlich in den fabriksmässigen Betrieb einer Steingutfabrik passt. Ferner sind die Emails käuflich, wie andere Steingut- und Porzellanfarben und auch die französischen Fabriken entnehmen dieselben vortheilhaft den Laboranten, z. B. dem auf der Ausstellung vertretenen E. Boulanger, Rue de Vinaigriers Nr. 34, welcher auch die Barbotinefarben führt, und Lacroix, Avenue Parmentier Nr. 186, beide in Paris.

Bei dem Auftragen der Emails auf das vorauszusetzende, hartgebrannte, dichte und quarzreiche Steingutbiscuit, dem selbstverständlich die schwach saugende Porösität nicht fehlen darf, spielt ein kleiner, unscheinbarer Vortheil, wie so oft, eine Hauptrolle. Die kräftigen schwarzen Contouren sind nämlich mit fetter, sehr öliger Farbe übergedruckt, das mit dem Pinsel einzutragende Email dagegen ist wässerig, mit schwachem Gummi- oder Traganthwasser angemacht. Wird nun der dicke Wasser-Farbentropfen in die betreffende Abtheilung eingetragen, so läuft derselbe, von dem Pinsel nur ein wenig gedrückt, gerührt oder sonst wie passend bewegt, von selbst bis an die fettige Contour, ohne dieselbe, die ihn abstossen wird, zu erreichen. Denn von dem in das Biscuit gedrungenen Firniss der Druckfarbe ist auch auf beiden Seiten der Linie je ein schmales, fettgetränktes Streifchen entstanden. Dieses Ausfüllen der Zeichnung mit dem Email geht deshalb sehr schnell und accurat vor sich, sobald die wenigen Kunstgriffe erworben sind.

Im Muffelfeuer setzt sich das messerrückendick und noch höher aufgetragene Email zusammen, nur seine steilen Ränder etwas mehr rundend, ohne indess weiter zu laufen und die

schwarze Linie, deren Druckfirniss ja nunmehr verbrannt ist, zu berühren oder gar zu überschreiten. Es steht dann Farbenfeld an Farbenfeld an, eben nur durch die schwarzen, zwar festgebrannten, aber mattgebliebenen Linien getrennt, wie es die Goldfäden-Cloisonnage des asiatischen Zellenschmelzes thut. Nur ist bei diesem die Fläche eben und glatt geschliffen, während hier jede einzelne Farbenabtheilung eine flache Erhabenheit bildet und die schwarzen Linienzeichnungen tief, auf dem Niveau des Biscuits liegen.

In Longwy von der Firma P. d'Huart frères wurde dies Genre zuerst cultivirt, und die Ausstellung derselben zeigte die vollendetsten Stücke in der üppigsten Farbenwirkung dieser Decoration. Die bis zu 1 Meter hohen Flaschen und Vasen, die 85 Centimeter Durchmesser erreichenden Becken und Tischplatten brachten besonders auch das neue Rubinroth zur Anschauung, leider in Folge seiner sehr glasigen Natur und auch des schwächeren Feuers wegen häufig noch haarrissig. Auch sehr gelungene, freilich kostbare Wandverkleidungsplatten waren zu sehen, meistens mit jenem craquelirten Specksteingrund, darauf ein Einzelzweig mit einem Vogel, einem Falter und die Einfassung war dann aus lambrequineartigen Motiven so construirt, dass im Zusammensetzen der Fliessen ein grosses, die ganze Fläche übergitterndes Muster entsteht.

Auch die schon einmal genannte Faïencerie de Gien stellte diese Emaildecoration aus, E. Poyard in Paris aber brachte besonders feine, auch indische Verzierungen, die an Perlenstickerei gemahnten, so klein und zierlich gerundet waren die einzelnen Emailparthieen, auch Goldeinfassungen kamen hier dazu, und es zeichnete sich bei diesem Aussteller noch ein sehr sattes Dunkelblau aus.

H. Delange in Paris hatte im Freien eine vielleicht für das nordische Klima in diesem doch empfindlichen Material nicht ganz zweckmässige, aber in prächtiger persisch stylisirter Blumenornamentik bemalte Gartendecoration gruppirt, eine halbkreisförmig ein Plätzchen umgebende Fliessenmauer mit Bänken, Vasen und Blumenhaltern, dazu eine Brunnenschaale. Das Ganze in seiner heiteren farbigen Erscheinung contrastirte recht vereinsamt mit dem an dieser Seite nüchtern langweiligen Exterieur einiger Annexe.

J. Vieillard & Cie. in Bordeaux zeichneten sich besonders aus, indem sie neben sehr geschmackvoll decorirten Wandbrunnen, Tischplatten, Becken und Blumengeräthen

aller Art die höchst gelungene Emaillirung einer lebensgrossen Figur durchgeführt hatten. Eine Negerin, die auf dem Kopf und mit der einen Hand sie stützend, eine reiche Vase trug, stand inmitten der Schaale eines umfangreichen Blumenaufsatzes, der etwa einen Vorsaal oder ein Treppenhaus schmücken sollte. Das gelbe, weissgestreifte Gewand, die türkisblaue Schärpe, die Perlenschnüre und Goldspangen auf dem schwarzen Incarnat, im Antlitz die leuchtenden, lebendig glänzenden Augen, alles das im Verein mit dem prunkvoll verzierten Aufbau und das Ganze wieder im Gegensatz zu dem lebendigen, milden Grün der aus der Schaale empor und über ihre Ränder hinausreichenden Pflanzen, darüber dann streifend und die glitzernden Reflexe weckend ein heisser Sonnenblick — gewiss ein rechtes, kräftiges, gesundes Stück Farbenwirkung, ein musterhaftes.

Ein nächstes, ebenfalls bestimmt abgegrenztes Gebiet nimmt jene Kunsttöpferei ein, welche ihre Gefässe und Geräthe aus unscheinlich gefärbten und, das ist die Bedingung, immer kalkhaltigen Thonmassen formt, um sie mit zinnhaltigem, opakem Email zu überziehen, in Frankreich Faïencerie commune genannt. In diese, wenngleich technologisch als gemeine, ordinäre Fayence bezeichnete Classe gehört, wenn wir zunächst eine retrospective Erwägung anstellen, Alles und Jedes, was es nach der Mezzamajolica des 14. und 15. Jahrhunderts an künstlerischer Fayence und Majolica bis zu den höchsten Blüthen hinauf vor unserer Zeit überhaupt gab. Auch die Plastik der della Robbia bediente sich dieses Materiales, Palissy, ebenfalls der plastischen Richtung angehörig, trat dagegen selbstständig und mit anderer Technik, nämlich mit transluciden Emails auf. Es war also nach der Mezzamajolica allein das weisse ungefärbte Zinnemail der fast allgemein in Europa eingeführte, eben weil weisse Recipient für keramische Malerei, alles Luxus- und Prachtgeschirr war, nach heutiger technischer Terminologie Faïence commune. Sank und verschwand nun auch im Verlaufe das künstlerische Element, so hat sich doch besonders in allen romanischen Gebieten die Technik erhalten, auch in den Donauländern und über Ungarn bis nach Oesterreich und Mähren hinauf ist dieselbe im handwerklichen Betriebe fortgeführt worden, wo die sogenannten „Weisshafner“ noch heutigen Tages das Tischgeschirr für die ländliche Bevölkerung in dieser Waare fertigen. In Deutschland verschwand dies Fayencegeschirr mit den letzten

Stücken der fränkischen Krüge und Humpen in dem Niedergange des vorigen Jahrhunderts, und das Zinnemail ist heute nur noch in einigen Gegenden für die Stubenöfen in Anwendung geblieben, befindet sich aber seit geraumer Zeit im Kampf mit den mehr und mehr das Feld erobernden Feinsteingutöfen aus weisser Masse mit durchsichtiger Glasur, worin ja der Gegensatz der feinen Fayence, des Steinguts, zu jener gemeinen überhaupt beruht, ein Gegensatz, der eben auch dem Steingutgeschirr zum Sieg verholfen hat. England hat die emaillirte Fayence nie gepflegt, ja kaum versucht, die von Holland um die Mitte des 17. Jahrhunderts überkommene Technik einzubürgern, es entwickelte dagegen, wenn auch zunächst nur nach der technischen Seite hin, das feine Steingut, welches in dem Feldspathsteingut, dem Hartsteingut, Faïence dure, Iron stone China, seine Spitze erreicht.

Frankreich brauchte nun, um die Fabrikation der Zinnfayence von Neuem zu beginnen, eigentlich wie Italien, nur den Faden wieder aufzunehmen, der nie ganz verloren war. Kurz nach der Zeit, als Franz I. zu der Ausschmückung des 1539 im Baue begonnenen, im Boulogner Hölzchen gelegenen und in der grossen Revolution zerstörten Schlösschens Madrid, Château de Faïence, einen Nachkommen des alten Luca, Girolamo della Robbia, berufen hatte, gründete Louis de Gonzaga zu Nevers die erste Fabrik. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts wurden in Rouen mehrere Fayence-Werkstätten etablirt, im 18. Jahrhundert breitete sich dieser keramische Kunstzweig über das ganze Land aus, am Schlusse des vorigen Jahrhunderts gab es in Rouen allein noch über 60 Fabriken und erst vor ca. 40 Jahren hörte diese Fabrikation dort ganz auf.

Als daher Frankreich in die neue Kunstbewegung eingetreten war, knüpfte es leicht an die keramischen Berühmtheiten des eigenen Landes an, und so entstehen schon seit geraumer Zeit die sehr zahlreichen Imitationen und Copien der alten Fayencen der Zeiten des 16. bis 18. Jahrhunderts in allen ihren Spielarten.

Dabei ist es aber auch geblieben. In keinem Zweige der französischen Fayencerie sitzt man so sehr auf dem Alten fest, weil hier eben die dem Material anhaftenden Beschränktheiten und technischen Unvollkommenheiten so unbezwingbar sind, und wenn wir sämmtliche Zinnemail-Fayencen der anderen Länder, so hochvollendet sie auch

namentlich eine mit Recht berühmte italienische Anstalt herstellt, mit in die Betrachtung ziehen, so wird unsere Ueberzeugung nur mehr und mehr bestärkt darin, dass diese Art der Fayence einer weiteren Entwickelung nicht fähig ist und durch die brillanten Leistungen der Malerei auf dem modernen Material, unter Glasur auf dem feinen Steingut weitaus überflügelt ist. Auch wo die Zinnemaillirung auf plastischen Werken auftritt, sind ihre Mängel und Uebelstände dem mit technischem Verständniss ausgerüsteten keramischen Liebhaber so empfindlich fühlbar, dass es vornehmlich das historische Interesse mit sein muss, welches den Erzeugnissen Werth verleiht. Dass dieses Interesse ein sehr grosses, zeigt die namhafte Reihe der Aussteller dieser Species, und besonders hat man auch an vielen grossen malerisch mit Landschaften, Thierstücken und Genrebildern ausgestatteten Platten zeigen wollen, dass die neuere der Zahl nach sehr vervollkommnete Palette sich an alle Aufgaben zu machen die Berechtigung habe.

Das Beste dieser Art waren die von M. Bouquet in Paris gemalten Landschaften, sowie die von einigen Damen, A. Boutin und E. Banderon de Vermeron, ausgestellten Tableaux, namentlich von der ersteren ein prächtiger Stier auf abendlicher Weide mit gewitterschwüler Luft und algierische Volkstypen voll tiefer Farbenkraft.

Jules Gouillet in Paris und J. Tortat in Blois decoriren ihre Platten und Schüsseln, letzterer auch eine Anzahl Ringkrüge, in urbinatischer Groteskenart, J. Ulysse-Besnard in Blois geht auch auf maurische Muster über, die Hauptzahl der Aussteller dieser Branche aber beschäftigt sich jedoch mit Reproductionen der altfranzösischen Fayencen von den Hauptorten Nevers, Rouen, Moustiers und der auf gebranntes Email mit Muffelfarben gemalten Abart von Strassburg.

So copirt Montagnon in Nevers sein heimathlich historisches Genre, jene gelb auf blauem Grund gemalten Schaalen und Schüsseln der Früh- oder italienischen Periode von Nevers, ohne indess das dunkle Blau des Grundes zu treffen, was uns gar nicht schwierig erscheint. Fourmaintraux-Courquin in Desvers, de la Hubaudière & Cie. in Quimper und C. de Boissimon in Langeais sind die vorzüglichsten Vertreter für Alt-Rouen und zeigen die Art à Lambrequins, den berühmten Style rayonnant und die Rococogenres à la Corne und à la Corne tronqué. J. Aubry

in Bellevue bei Toul bringt Alt-Nevers im Urbinostyl und die feinen Fayencen von Moustiers im „Genre des Südens“.

A. Beau & Porquier in Quimper sind auf den Einfall gekommen, die Periode des Verfalls der Rouen-Fayence in ihren Füllhörnern, Fackeln, Köchern noch zu überbieten, indem sie alle musikalischen Instrumente in natürlicher Grösse in dem Fayencematerial herstellen und bemalen, Cello und Bratsche, Flöte, Tuba und Waldhorn oder gar noch Papierdüten mit Schnuren und Bändern gebunden und an die Wand gehängt.

Die Faïencerie de Gien ist nochmals zu erwähnen, da von ihr nicht allein die französischen Fayencen aller Art und in der ächten Technik sur Email cru ausgehen, sondern weil die Anstalt namentlich auch die Grotesken des italischen Renaissance-Ornaments auf weissem Steingut unter Glasur herstellt. Sind die Contouren auch übergedruckt, so ist durch flüchtige Ausmalung derselben mit sehr gut getroffenen, gelben, braunen und blauen Tönen doch der Character der flotten Majolicamalerei nahezu gewahrt, und es ist dem Liebhaber, der nicht antiquarisch scrupulöse Forderungen stellt, mit diesen decorativen und billigen Gefässen sehr wohl gedient.

Das plastische Genre in diesem Material vertreten Gallé in Nancy und die seit 1758 bestehende und heute wieder blühende Manufacture de Faïence de Saint-Clement im Departement Meurthe und Moselle, welche in einer grossen Anzahl von Ausstellungsobjecten aller Art zwar eine bedeutende Leistungsfähigkeit aufweist, deren Richtung jedoch vorherrschend die antiquarische ist. Das Hauptstück war ein Kamin in den Formen zackiger Castellmauern mit Zinnen und vorspringenden Thürmchen, je rechts und links am Feuerraum ein lebensgrosser wappenhaltender Löwe heraldischer Race, dazu ein radschlagender Pfau als Ofenschirm, so sonderbar als möglich. Ferner die Uhr mit der Apollostatuette, Leuchtern und derlei Zubehör im Geschmack Louis XIV., Jardinièren und Cachepots, alles in absichtlicher Raritätenart und dazu eine Reihe von Figuren nach alten Modellen der Fabrik, die im Handel und unter den Händen geschickter Antiquare häufig ganz „ächt“ werden und so in die Hände der Sammler kommen.

Die Specialität Palissy, die mit transluciden und schattirenden Emails hergestellte Polychromie der Plastik und der plastischen Gefässdecoration ist offenbar unter der Be-

vorzugung der malerischen Richtung der französischen Fayence zurückgeblieben. Man wusste sich nicht recht frei zu bewegen und hat versäumt, diese schöne Technik weiter zu entwickeln, wozu sie doch ganz und gar berufen ist. Die vier Vertreter dieses Genres auf der Ausstellung sind so ziemlich in den Grenzen geblieben, wie sie Meister Bernard inne gehalten hat.

A. Barbizet in Paris, dessen Etablissement seit mehr als 25 Jahren besteht, hält sich ganz an die Figulines rustiques und hat deren in Bezug auf Form durchaus nicht immer nachahmungswerthe Decorationsweise auf zahlreiche neue und eigene Arbeiten übertragen, namentlich auf Jardinièren und Blumentöpfe. Auch in Deutschland sind diese Waaren sehr verbreitet und gut gekannt; sie waren einmal Mode. Meistens aber fehlt diesen Fayencen die satte, warme und harmonische Färbung der Emails, darin müssten sie ihren Mustern sehr viel näher kommen, um befriedigen zu können. Das dünne Violettbraun, das wässerige Grün und oft ganz flaue Blau zeigt nicht ein einziges Stück der ächten Palissy's in den Museen. Vortrefflich aber ist bei Barbizet die plastische Ausführung, und das Formendetail kommt unter den durchscheinenden Farbenglasuren besonders an Krabben und Krebsen zur vollen lebendigen Wirkung. Freilich ist da Palissy oft auch wieder überboten gerade in der nicht nachahmungswerthen Richtung, welche naturalistische Pflanzen und Thiere dort auf die Gefässe häuft, wo sie eigentlich durchaus nicht hingehören. Als Beispiel die Schüssel mit den sechsfach übereinander liegenden Krebsen, bei welchen man durch alle freimodellirten Fühler und Fussglieder bis auf den Grund hindurch sehen kann, ein reines Wettkunststück. Die grösste Extravaganz ist aber die in einem Mittelgang des Ausstellungspalastes zur Schau gestellte Krokodilvase, man höre! Ungefähr $2^3/_4$ Meter hoch ist die ganze Oberfläche des kostspieligen Prachtstücks als Krokodilleder behandelt, wie es der moderne Ungeschmack jetzt, ächt oder unächt, zur Fussbekleidung liebt. Die Vase kommt, wie es scheint, einem „allgemein gefühlten Bedürfniss" entgegen, das heisst, einer Modelaune. Ueber den Körper der Vase hängen in der graublauen Farbe sehr gut getroffene Fische, armslange Zwei- und Dreipfünder eine hübsche Parthie, dazwischen Schilfblätter und Rohrstengel. Weiter aber sind der niederhängende Bord und das Oberglied des Sockels wie überlaufende Wasserränder gebildet,

eine wahrhaft wässerige Rococophantasie, am Fussrand schlägt sich das blauglasirte Wasser sogar wellenförmig wieder aufwärts und es sind auch noch Fische darin oder darauf. Zum Schluss bilden zwei halbwüchsige Alligatoren die Henkel.

Zahm gegen diese äusserste Ausschreitung erscheinen die Figulines rustiques von T. V. Sergent in Paris, dessen à la gros Bleu de Sèvres und demselben sehr nahe kommend glasirte Fayencevasen theils sehr grossen Kalibers alle Anerkennung verdienen. Desgleichen sind auch eine Parthie polychrom glasirter Genrestatuetten, keine Nachahmungen, sondern neue, moderne Schöpfungen, sehr gelungen.

Ein schwächerer Nachfolger Palissy's ist E. Avisseau in Tours, welcher auch einige mittelmässige Imitationen der Oiron-Fayence (Henri II.) ausstellte.

G. Pull in Paris, der sich neben seinem Antiquitätenhandel eine keramische Werkstätte gründete und ganz in dieselbe überging, fabricirt Alles selbst, sein Sohn ist sein einziger Gehülfe. Er hat nach und nach die Pièces rustiques aufgegeben und sich auf das bessere Genre Palissy's aus der Pariser Periode des Meisters verlegt, welches unter dem Protectorate der Catharina de Medici entstand. Es sind also die mit Renaissanceornamenten und figürlichen Reliefs verzierten Schüsseln, Teller, Salz- und Tintenfässer, Leuchter, Körbchen und so fort, die in täuschend ähnlichen Copien vorliegen, in der harten, klingenden Masse und den warmen Farben oft so genau getroffen, dass sie selbst den Kenner trügen, obwohl das keineswegs Absicht ist. Denn Pull bringt an allen Stücken seine Marke an und giebt dieselben als Copien aus, deren Zweck und Tendenz allerdings die grösste Genauigkeit sein soll. Auch ein Sortiment jener in der neueren Zeit dem Meister Bernard, dem Inventeur der rustiques Figulines du Roy et de la Royne mère wieder streitig gemachten Genrefigürchen war bei Pull zu sehen, die Amme, das Kind mit der Hündin, der Zitherspieler und andere, die ja bekannt genug sind. Zu selbstständigen Arbeiten kommt Pull gar nicht.

Von Besonderheiten in der französischen Keramausstellung und nur als solche sind in rascherem Vorübergehen zu erwähnen die auf Fayencebisquit in $1^1/_2$ Meter hohen Vasen von A. Majorelle in Nancy ausgeführten Lackarbeiten japanischer Art und die in grösserer Auswahl von E. Constant in Millau vorgeführten Imitationen rother gallo-römischer

Töpferwaare, deren Originale schon den toreutisch mit Relief-Ornamenten verzierten Metallgeräthen sclavisch nachgebildet waren, meist halbkugelförmige Schaalen.

Häufig finden sich ferner die einfarbig, braun, schwarz, meist aber grün glasirten Vasen in antiken Formen und allerhand Zier- und Phantasiegefässe. Darunter ist auch mehrfach das Beispiel zu finden, wie man durch Benutzung der Naturfarbe des Thonkörpers der farbigen durchsichtigen Glasur eine besondere Nuance verleihen kann. So liegt auf ziegelrothen Gefässen eine an sich dunkelblaugrüne Glasur, die nun in Folge des Durchscheinens des rothen Grundes einen bronzefarbigen Schimmer gewinnt. Milet & Massier in Vallauris bei Cannes, die Société des Fabricants réunis de Vallauris und A. Champion in Paris sind die hauptsächlichsten Fabrikanten dieses in Deutschland unter dem Namen Nizzawaare bekannten Artikels. Jules Aubry in Bellevue bei Toul bringt dagegen Garten- und Treppenvasen in allen Grössen und in dem neuen und sehr schönen Rouge haricot, einem deckenden Opemail aus Eisenoxyd und von jenem eigenthümlichen auch an ägyptischen Porphyr erinnernden Roth, wie es die reifen Früchte gewisser Bohnenschoten zeigen. Es ist dies Rouge haricot der französischen Fayence sehr ähnlich dem chinesischen auf dem gelbgrauen ordinären Porzellankörper, nur ist das letztere auf ganz anderem Wege und mit Kupfer hergestellt.

Auch eine kleine Anzahl Stubenöfen zeigt die französische Ausstellung, obwohl in dem Wohnhaus Frankreichs seiner Herkömmlichkeit und seiner decorativen Eigenschaften wegen der nationale Kamin sich auch ferner noch behaupten wird. J. P. Loebnitz in Paris hatte auf einer mit farbigen Fliessen belegten Estrade einen sehr gut entworfenen und ebenso vortrefflich ausgeführten Kachelofen spätgothischer Form aufgestellt. Die Hauptfläche war in einem milden, das Vierpass-Masswerk der Kacheln hübsch schattirenden Braun gehalten, zu dem der Beschlag aus Messing und Kupfer sehr gut steht. In den Hohlkehlen der Eckpfeiler rankt sich dann ein grüner Blätterfries, mit blauen Beeren untermischt, aufwärts, unten schliesst ein Drache, oben ein Vogel ab. Ebenso, jedoch mit grösseren Distelblättern war die tiefe Hohlkehle des Hauptsimses ausgelegt, welcher mit freien, aufstrebenden Zacken ein ziegelartig gemustertes Dach umschliesst. In dem oberen Drittel des Ofens öffnete sich ein grosser Raum nach vorne, welchen

auf beiden Seiten je eine Pfeilerfüllung mit heraldisch farbigem Wappenschild unter Helm und Decke abschloss und in den durchbrochenen Zwickelfüllungen kamen noch Engelfiguren, Spruchbänder haltend, dazu. Trotz aller reichen Farbe, wie sie ja im Ornament die Gothik liebte, war die Decoration doch maassvoll, schön abgewogen und so im Einklang mit der Hauptmasse der braunen Kacheln, dass das Ganze einen äusserst harmonischen und, wie es ein Ofen soll, auch einen gemüthlichen, anheimelnden Eindruck machte. Weniger gelungen erschien der mit allzureichlichem Gelb und Grün ausgestattete Renaissanceofen, sehr nett dagegen das kleine Cabinetstück eines mit Marmorplatte gedeckten Rundofens, dessen farbig emaillirte Tafeln in senkrechte und horizontale Bronzemontirungen gefasst waren.

Von schöner Composition und prächtig sattgrünen und bronzefarbig braun schillernden Glasuren waren die Oefen von L. Debaecker in Paris, und H. Delaisse in Paris hatte den Versuch gemacht, die Kacheln nach Art der Oironfayence zu inkrustiren, welcher Technik übrigens alle Aufmerksamkeit zuzuwenden wäre.

Gehen wir rasch an dem Steinzeug vorbei, welches wir in Frankreich nicht künstlerisch entwickelt, sondern nur zu Gebrauchsgeschirr, sehr häufig mit Spathglasur versehen, in Verwendung finden. Dagegen ist der Grès cérame fin, das mit feldspathigen Zusätzen hergestellte feine Steinzeug, vielfach zu Fliessen benutzt, deren vollkommenste Muster wir in Deutschland in den Mettlacher Fabrikaten haben.

A. J. B. Boulenger aîné in Auneuil brachte neben hübsch gemusterten Täfelungen auch sehr gross bemessene Wandplatten in diesem schwierigen Material, farbig mit Wappen und Ornamenten eingelegt, auch Tischplatten in tadelloser Ausführung. Sand & Cie. in Feignies, desgleichen Simons & Cie, in Cateau haben die Fliessen häufig in viele geometrische Theilungen zerlegt und setzen mit diesen Stücken und Stückchen Mosaiken zusammen, Boch frères & Cie. in Paris legen in die Platten dunkelfarbige Buchstaben ein, so dass unveränderlich bleibende Firmentafeln zusammengefügt werden können.

Die letzte und wieder hoch ausgebildete Specialität der französichen Thonwaaren sind die Terres-cuites, die rothen und polychromen Terracotten, welche bezüglich der dargestellten Sujets Alles umfassen von der Idealfigur bis herab

zu dem Genre des Pariser Strassenlebens und nicht selten auch in das Gebiet der Carricatur hinüberschweifen.

Hier ist also vornehmlich der Platz, wo sich der freiere Geist der französischen Kunst ganz geben kann, und es wird zum näheren Verständniss der uns speciell angehenden Keramoplastik nicht unnöthig sein, dass wir uns in dem Gebiet der französischen Sculptur überhaupt mit einigen Blicken umsehen. Freilich dürfte dieselbe unser ganzes Interesse beanspruchen. Was uns nun da vor Allem an den zahlreich in den Höfen, Gärten und Gängen der Ausstellung und in den Kunsthallen aufgestellten Bildwerken entgegentritt, das ist die gleichmässig hohe Leistung in der Darstellung, welche ein höchstes Maass des Könnens und so viel Kennen, Verstehen und Beherrschen der Formen des menschlichen Körpers, im Allgemeinen also eine so vortreffliche Schulung bekundet, dass uns das mit aufrichtiger Bewunderung erfüllen muss. Anders dagegen ist es oft mit dem Inhalt dieser Darstellungen, mit der schöpferischen Kraft, mit dem genialen Erfinden, und suchen wir nach dem Erhabenen nnd Grossen, nach dem wahrhaft Classischen, so ist das auch hier selten, sehr selten, wie aller Orten.

Aber ganz besonders tritt die Massenhaftigkeit der französischen Plastik imponirend hervor und wieder sehen wir auch an diesem Zweig der Kunst, dass er auf einem wahrhaft lebendigen Bedürfniss gegründet ist und in der Architektur, den Monumenten und dem Schmuck des inneren Hauses seinen nährenden, goldenen Boden unter sich hat, auf welchem er gedeihlich weiter wächst. So konnte sich, bei fortdauernder Ausführung der ununterbrochen vorliegenden verschiedenartigsten Aufgaben auch durchgängig jene Stylsicherheit entwickeln, die immer diejenige Behandlung zu treffen weiss, wie sie die natürlichen Eigenschaften der verschiedenartigsten plastischen Materialien bedingen. Denn anders ist die Conception für eine Marmorstatue, anders das Arrangement einer Bronzegruppe und sehr verschieden je nach dem Stoffe ist auch die Formengebung, die Formenbehandlung. Alle diese Fertigkeiten sind nun eben in der französischen Sculptur so trefflich gewonnen, man ist intim vertraut mit dem Stein, dem Guss und der vervollkommnenden Behandlung der Bronze, mit dem Holzschnitzen und mit jedem anderen einschlägigen Material. Und ganz so ist es dann auch bei den Terracottafiguren, sie zeigen ihre inter-

essanten und bestimmten Eigenthümlichkeiten offen und unverholen und verläugnen nicht, dass sie aus Thon sind.

Es liegt in dem Wesen dieser Terracotta und es macht das zum Theil ihren Reiz aus, dass der letzte Strich der Künstlerhand und die warm und unmittelbar empfundene Behandlung der Formen, namentlich des Fleisches, erhalten bleiben und dem Beschauer direct zum Gefühl sprechen. Es setzt die Terracotta aber auch dieses Machen mit liebevoller Hingebung, das Versenken in die Ausführung des Formendetails voraus, wenn sie werthvoll sein und befriedigen soll. Dazu verleiht dann das mildfarbige, hellere oder dunklere, gelbliche oder bräunliche Roth dieser Terracotta dem Modell eine lebendige Wärme, welche den Reiz erhöht und überhaupt die Modellirung zur vollen Geltung bringt.

Andererseits aber liegt es wieder in der Natur des Thones, der ja ganz allein und ohne Concurrenz das plastische Skizzenmaterial abgiebt, dass die grösste Freiheit, Flüchtigkeit und Schnelligkeit in seiner Bearbeitung gewährt sind, so dass mit geübter Hand die augenblicklichen Empfindungen und Einfälle plastisch ausgesprochen werden können. Wo diese Skizzenhaftigkeit am Platz, wie in den Figurinen der Kleinplastik, die im Genre der Niederländer das tägliche Leben des heimischen Volkes darstellt, da macht von der freien Leichtigkeit der Ausführung, die nur das Characteristische giebt, der französische Modelleur den ausgiebigsten Gebrauch. Dann sind es Skizzen, aber solche, in welchen jeder Strich und jeder Drucker zum bezeichnenden Ausdruck dient.

Wo grössere Terracotten auftreten, da sind es natürlich fast nur weibliche Gestalten oder Frauen- und Mädchenköpfe, oft keck, sogar frivol und lüstern, zum mindesten in anmuthigem Spiel, gefällig, berechnend kokett und reizen wollend, nie edel und gross, auch nirgends wahre, geadelte Schönheit, nur realistische, häufig naturalistische Wahrheit. Immer aber prächtig gemacht, virtuos und blendend im Vortrag.

Wir bringen von diesen Terracotten nur einige Beispiele. Misslungen ist Claude Vignon's in Paris-Passy verlorbeerte Daphne durch den Versuch, einzelne Theile mit farbigem Email auszuzeichnen, die Augen, Haare und Blätter des Strauches, das gibt einen grellen, unschönen Gegensatz zu dem matten Erd-Roth der nackten Gestalt. E. Gossin in

Paris greift oft zu dem Anstrich, um das Fleckige seiner Terracotten zu verdecken, A. Barthe in Vierzon excellirte mit einer hübschen Badenden in Lebensgrösse und aus der Collection von L. Bohn in Paris-Vaugirard stach der äusserst lebendige Kopf einer Mulattin in dunkelbrauner Thonmasse hervor. Von einem weit vorhängenden Kopftuch überschattet, lag fast das ganze Gesicht im Halbdunkel und aus diesem heraus leuchtete ein Paar so funkelnde Augen, dass, je länger man sich in dem Beschauen vertiefte, der Ausdruck mehr und mehr zur vollen Lebendigkeit gesteigert wurde. Hier kam nun zwar die von oben einfallende Beleuchtung sehr zu Hülfe, auch zur Erhöhung des Ausdrucks der Augen war ein coloristisches Mittel herangezogen, denn neben den tief ausgebohrten Pupillen war das Weiss mit weisser Thonfarbe, wenn auch mässig, markirt, aber in Terracotta mag das ja recht wohl gestattet sein.

J. C. Laroche in Paris erwirbt die Modelle von namhaften Künstlern, sein schönstes Stück war ein wasserschöpfendes, ganz unbekleidetes Mädchen, eine Studie nach dem Act, nicht mehr, aber prachtvoll modellirt und von der grössten realistischen Wahrheit. V. Carpeaux in Paris stellt barock bewegte Gruppen aus, ganze Menschenknäuel von wüst durcheinander geschlungenen Gestalten, oft in Lebensgrösse, Lecorney & Paillard in Paris haben sich ausschliesslich auf Köpfe, Büsten, häufiger auf halbe Menschenfiguren verlegt. Wir brauchen diesen letzten Ausdruck absichtlich und sind der Meinung, dass eine in der Rippengegend abgeschnittene menschliche Oberhälfte durchaus keine Büste ist, sondern nur Zeugniss einer ganz widrigen Geschmacksverirrung. Man lässt sich nicht genügen, im Antlitz allein, dem hauptsächlichsten Träger des Characters, eben diesen darzustellen, sondern man greift aus malerischen, koketten, jedenfalls immer ungehörigen Nebenabsichten dazu, genrehafte Bewegungsmotive oder gar Handlungen in das isolirte Gebiet der Büste hereinzuziehen. Es geschieht dies, wenn auf der Mädchenschulter ein girrendes Täubchen flattert oder ein schmeichelndes Kätzchen sich schmiegt, oder wenn ein Arm herauf gezogen ist oder beide, wie bei den halbirten Kindern, die mit Puppen spielen. Es macht das einen üblen Eindruck und man sieht gar nicht ein, warum die untere Hälfte der Gestalt eigentlich fehlt.

Die glänzendste Gesammtausstellung brachten jedenfalls

Carrier-Belleuse & Chéret in Paris, das prächtigste, braunrothe, von angenehmer Wärme durchtränkte Material und ohne Farbenretouche, dazu geistreiche, pikante Erfindung, feinste Durchbildung in der Modellirung und brillante Mache. Carrier-Belleuse ist selbst ein tüchtiger Künstler und eine grosse Anzahl seiner Collegen liefert ihm noch Modelle. Hervorragend und von mehr als gewöhnlichem Werth waren einige Gruppen, die schönsten darunter die Nymphe, eine Pansäule bekränzend, und Aphrodite, die den in ihrem Schoosse schlafenden Eros sinnend betrachtet. Unter den zahlreichen Frauenköpfen war namentlich das reizvolle Porträt einer Japanerin von sprechender und packender Lebendigkeit.

Die eigentliche Genre-Terracottaplastik florirt in Paris, nicht in Frankreich, sondern eben nur in der Centrale, seit mehr als 20 Jahren und es erscheint uns zum mindesten naiv, wenn, wie wir in mehreren Ausstellungsberichten lesen, die von dieser Pariser Erscheinung Ueberraschten zu Deutschland predigen, es solle sich nur schnell auch eine solche Genresculptur anschaffen. Das wird wohl nicht so leicht gehen. Dort in dem grossen Babel an der Seine wurzelt auch diese Kunstbranche wie die andern in den Verhältnissen des üppig fluctuirenden Lebens, in dem drängenden Bedarf nach Luxus und pikanter künstlerischer Anregung und wo nahezu zehntausend malende, zeichnende, bauende und modellirende Künstler Beschäftigung finden, da konnte wohl auch die Genreplastik gedeihen. Und wie ist sie gediehen! In den feinsten und theuersten Lagen der Boulevards sind grosse Gewölbe ganz mit Terracotten angefüllt, mit nichts als Terracotten und zwischen den antiken Süjets, zwischen classischen und idealen Figuren, neben den Köpfen moderner Schönheiten, ethnographischen und zoologischen Darstellungen drängt sich das Genrebild hervor, die Figuren und Gruppen aus der Zeit der grossen Revolution, die Typen des heutigen Pariser Strassenlebens, des französischen Bauernvolkes und dergleichen mehr. Was es auch sein möge, immer sind diese Darstellungen in hohem Grade lebensvoll gegeben, ob ernst, ob heiter, immer von überzeugender Wahrhaftigkeit und rücksichtsloser Characteristik.

Eine sehr nette, neue und technisch gar nicht schwierige Specialität sind die polychromen Statuetten. Hier ist die Figur aus blassgelb- oder braunrothem Thon geformt, der im Gesicht, an Händen und baaren Füssen zur Geltung

kommt, alle Theile der Bekleidung, Haare und Bart sind dagegen aus gefärbter Pfeifenerde aufgelegt und in delikater Ausführung vollendet. Diese Farben sind matt und mild, durch die Zumischung zum Thon gedämpft, nicht grell und sehr von einander abstechend, sie entbehren des feuerigen Glanzes der Emails, aber sie sind in hohem Grade harmonisch und wirken deshalb mit befriedigendem coloristischem Effect. Ein solch' farbiges, mit prickelndem Witz und köstlicher Laune nett und elegant modellirtes Figürchen ist wirklich in hohem Grade anziehend und reizvoll. Selbstverständlich sprechen wir von dem Besten dieser Gattung, es gibt auch Mittelgut.

Aber das Allerbeste findet sich bei dem schon erwähnten J. C. Laroche in Paris in den Modellen eines jungen Künstlers Namens Graillor. Ein lässig einherschreitender junger Fischer in schweren, bräunlich verwaschenen Wasserstiefeln, in seinem zerknitterten Blaukittel und mit der weisslichen schlotternden Zipfelmütze auf dem lockigen Kopf, wie er den mit Fischen belegten Korbdeckel an die Hüfte stemmt, der ist bei aller Einfachheit und Alltäglichkeit der Lebensäusserung eine so markig characterisirte Figur jugendlicher Kraft und derber Volksthümlichkeit, wie man sie selten zu sehen bekommt. Dieses Fischers ganzes Wesen, sein Thun und Treiben sind erfasst und erschöpfend zur Anschauung gebracht und solche Erscheinungen bleiben unvergesslich. Das gelungene Gegenstück ist eine Lumpensammlerin, sorgenmüde und freudenarm, trübsälig am Boden schleichend kommt diese abgetragene Frauengestalt daher, die wohl einst bessere Zeiten gekannt. Der Preis dieser etwa 30 Centimeter hohen Figuren war 250 Franken für das Stück.

Von derselben eminenten Vollendung in der derb realistischen Wiedergabe der natürlichen Erscheinung, aber auch von dem vollen Behagen an der künstlerischen Arbeit, von dem geniessenden Schaffen und dem liebevollen Vertiefen in die characteristischen Details gibt der blinde Bettler mit seinem weissumrahmten Gesicht, von einem Knaben geführt, Zeugniss. Skizzenhafter, aber voll von lebendigen Zügen und humoristischen Vorgängen ist die Gesellschaft von fünfunddreissig zechenden und schmausenden Bauern, die eng und gedrängt um eine lange Wirthshaustafel sitzen.

Noch humoristischer, öfters aber carricaturenhaft sind die Figurinen und Gruppen von E. Ladreyt in Paris, Typen,

Costüme aller Art und Scenen des täglichen Kleinlebens. So zum Beispiel die Rattenjagd, eine äusserst komische Gruppe aus 16 Figuren, sodann das spassige Bild des Schreckens aller zu Fusse gehenden Ausstellungsbesucher, der bekannte von einem Dienstmann geschobene Rollstuhl, schwerbeladen mit einer corpulenten Dame, und dann eine ihr Lager aufbrechende Zigeunerfamilie und dergleichen mehr.

S. Juflot in Paris bringt vorzüglich die französischen Costüme aus der Directorialzeit, A. Rollé in Paris und Andere zeigen wieder das ganz moderne Genre in allen möglichen heiteren, burlesken oder auch ernsten Vorgängen des Alltagslebens in der kleinen und grossen Welt, auch der Halbwelt.

Die Terracotta für das Bauwesen, die architektonischen Details, Füllungen, Friese, Consolen, Capitelle und Ornamente aller Art waren reichlich ausgestellt, zumeist im Freien in grossen Collectivgruppen und Pavillons, es ist jedoch nichts Besonderes darüber zu berichten.

Von den Traditionen einer ländlich primitiven Hausindustrie findet der sehr fleissige und aufmerksame Sucher in der französischen Keramabtheilung nur einige wenige Spuren, die aber gleichwohl erwähnenswerth und sehr characteristisch sind. So stellte G. Oliva aus Saillagouse in den östlichen Pyrenäen ganz eigenthümlich geformte, häufig durchbrochene und mit einem Einsatz versehene Kannen, Biberons, Krüge und Wasserbehälter aus, die mit Blättern und Ranken frei belegt in den einfachen natürlichen Farben verschiedener Thonarten gehalten waren. Ein wenig Kupfergrün, ein wenig Braunstein war aufgemalt, darüber die glänzende Glasur, so dass diese Geräthe höchst effectvoll und von interessantem Gepräge waren. Aehnliche frei aufgetragene Blätter, Blumen und Früchte in conventionell einfachen Formen und gewöhnlichen Töpferfarben zeigten die Schüsseln und Krüge von J. L. Marmet in Ferney-Voltaire (Ain) und das war auch das Ganze in dieser Art.

Wir scheiden nun von der französischen Keramik, die von mehr als 270 Ausstellern repräsentirt, so ausserordentlich reichhaltig, sehr übersichtlich und ganz besonders instructiv ist. Manches fanden wir hochvollendet als eine Spitze des heutigen Standes der Keramik, Vieles war vortrefflich, Weniges veraltet, aber fast nichts stagnirend, vielmehr Alles

in frischer Bewegung und blühendem Gedeihen und jede Specialität auf der Grundlage einer sehr sorgfältig geschulten Technik. Das ist es, was vor Allem und überall noth thut, soll sich der künstlerisch schaffende und schöpfende Geist ungebunden frei, wenn auch in den natürlichen Grenzen der Aufgaben, bewegen.





England.

England war der vornehmste Gast auf der Pariser Weltausstellung und hat unter allen fremden Ländern den ansehnlichsten Raum eingenommen, wenigstens ein Drittel der westlichen Langhälfte des Industriepalastes, dazu das halbe Ehrenvestibül, wo die indischen Schätze des Prinzen von Wales den französischen Staatsmanufacturen gegenüber stehen.

Wie auf jeder zeitherigen Ausstellung hat man von Seite der englischen Commission auch hier nur die allgemeine, die Haupteintheilung gemacht und das Princip festgehalten, jeden Aussteller auf dem ihm überwiesenen Platz schalten und gewähren zu lassen, ganz wie er will. Es ist das der stricte Gegensatz gegen das dictatorisch strenge Arrangement der französischen Ausstellung, nach welcher sich Jeder in die Regelmässigkeit und Gleichartigkeit zu fügen hatte, die in den Abtheilungen der Möbel, der Broncen und der Keramik bis zu dem Eindruck ermüdender Langweiligkeit gesteigert war.

Aber trotz dieses Uebels oder vielmehr in Folge dieser Jahrmarkts-Aehnlichkeit war zunächst eine volle Uebersicht über die einzelnen Gruppen geboten und dann konnte man vergleichen, von einem Aussteller zu seinem Nachbar, von Stück zu Stück. Das ist in der englischen Abtheilung sehr erschwert, wenn nicht ganz zur Unmöglichkeit gemacht.

Das Suchen und Finden sind da manchmal Kunststücke, immer zum Mindesten mit Zeitopfern verbunden. Hauptsächlich entbehrt aber auch die englische Ausstellung eines Gesammteindrucks, nichts von Grossartigkeit oder Massenhaftigkeit.

So ist es denn auch in dem englischen Potterie-Viertel. Man glaubt in ein keramisches Dorf zu kommen, lauter kleine Gänge, wie Gässchen, winden sich und krümmen sich um die Einzelbehausungen herum, die ihre kleinen Fronten, ihre Firmen und Auslagen nach denselben herauskehren. Denn da hat jeder der 27 Aussteller sein Haus, seine Einzäunung, seinen Hof, ein Jeder nach seinem persönlichen Geschmack. Es war oft recht schwer, den Eingang zu finden in einen solchen Raum, der je nach der Firma Mintons-Court, Doultons-Court u. s. w. genannt wurde.

Ist man aber in so ein mit Wänden, Brüstungen und Balustraden abgegrenztes Revier, in ein solch' „separirtes Zimmer" eingetreten, so findet man die besten Leistungen der Fabrik, am Aeusseren sind nur einige Lockvögel aufgehängt. Man hat dann mit einem Blick Alles vor sich, was das Etablissement leistet, eine abgerundete, in sich abgeschlossene Mustersammlung, ein ruhiges, durch keine ähnliche Nachbarschaft getrübtes Bild und das ist auch ein Vortheil. Es ist nicht zu läugnen, dass der Eindruck wie der von einer bestimmten Individualität empfangener und deshalb ein nachhaltiger ist.

Wir sprachen in unseren einleitenden Rückblicken davon, dass es England war, welches den ersten energischen Griff that, das darniederliegende Kunsthandwerk wieder aufzurichten, zu reformiren. Die englischen Bestrebungen gingen allen anderen Ländern bahnbrechend und aneifernd voraus und es drängt sich da wohl ganz von selbst die Frage auf, ob denn die Erfolge heute Zug um Zug vermehrt sichtbar sind, wie sie sich zeigen und wie weit überhaupt das englische Kunstgewerbe ästhetisch geläutert, der englische Geschmack künstlerisch gebildet ist. Was uns zumeist interessirt, wie steht es mit all' diesem in der englischen Keramik?

Da ist nun zuvörderst zu bemerken, dass die englische Potterie im Ganzen recht schwach auf der Ausstellung vertreten ist, nämlich der Anzahl der Aussteller nach, die nur 27 zählt, das ist also der zehnte Theil der Summe der französischen Keramiker, welche sich eingefunden hatten.

Es war in den englischen Fabrikanten-Kreisen unseres Faches sehr wenig Stimmung und Neigung gewesen, Paris zu beschicken. Man hatte sich namentlich in dem Bezirk Staffordshire ernstlich gefragt, ob es sich lohnen könne, in Anbetracht der fortwährenden Erfolge, welche auf den letzten Ausstellungen geerntet waren, die grossen pecuniären Opfer zu einer neuen aufzuwenden. Denn es war ja kaum Fairmount-Park 1876 vorbei, 1873 war der Wettkampf im Wiener Prater und im Jahre 1871 hatte man die Reihe der damals geplanten regelmässigen Special-Ausstellungen in London durch die Keramik und die Wollentextilindustrie eröffnet. Es kam dazu, dass mehrere der grössten Fabrikshäuser die bereits für Paris geschehene Anmeldung wieder zurückzogen, weil denselben der gebotene Platz nicht genügte, um eine würdige, repräsentable Entfaltung zu ermöglichen. Das hat dann viele Andere abgehalten. Wer nun aber gekommen ist, der zeigt auch, was er kann und namentlich Mintons brachten eine Collection, wie wohl noch keine beisammen war.

Es ist bekannt, dass seit Aufnahme der Reformbestrebungen in England die Keramik, d. h. hier fast immer die feine Fayence, vor allen anderen Zweigen des Kunsthandwerks an Umfang und nationaler Bedeutung gewonnen hat. Das ist zunächst schon ein Erfolg, an dem sich Manche genügen lassen. Aber ohne Zweifel ist die Gesammtkunstindustrie auch künstlerisch gehoben und was wieder die Fayence anlangt, so hat sich dieselbe sogar in Frankreich ein bedeutendes Absatzgebiet erobert. Dieser Umstand zeugt vor Allem für ihre künstlerische Seite. Denn in Frankreich, welches doch die Suprematie im Geschmack auch ferner zu behaupten meinte, wurde man anderen Sinnes über die von jeher gering geschätzte englische Kunstindustrie und begann, englische Solidität zu schätzen, Solidität und Tüchtigkeit nicht allein in der materiellen Qualität der Waare, nein, auch in den künstlerischen Eigenschaften derselben, die ihren realen Stützpunkt nie verloren und gleichfalls eine gewisse Solidität, Ernst und Gemessenheit im Vergleich mit der französischen Flüchtigkeit und Leichtigkeit zeigen. Darin liegt der Unterschied zwischen französischer und englischer Kunstindustrie. Allerwärts, namentlich in der Ausstattung der Wohnung, tritt derselbe deutlich zu Tage und wir brauchen da gar nicht von der Gesammtheit zu sprechen und können gleich die Keramik der beiden Länder gegen einander halten.

Der Grundcharacter der englischen Keramik ist bezeichnet durch die ganz entschiedene Betonung des Practischen, daher hat sich dieselbe auch zunächst vornehmlich technisch entwickelt und ist auf harte, dauerhafte Massen losgegangen. Es spricht sich dieser practische Zug selbst im Namen aus. Ueberall hat man das griechische Wort „Keramik" adoptirt, nur nicht in England, da bleibt man bei „Potterie", sprachlich deutlicher den Topf, das Gefäss, die practische Nutzung bezeichnend und blättert man zur vorläufigen Orientirung im Catalog, auch da springt diese characteristische Verschiedenheit sofort in die Augen. Heisst da in der französischen Abtheilung Alles Objets d'Art, Objets de Fantaisie, Faïences et Porcelaines d'Art, Terres cuites artistiques, ist also vorzugsweise das Kunstmoment accentuirt, so vermeidet die Liste der englischen Potters fast ganz solche Benennungen und begnügt sich, von Services de Dîner, de Dessert, de Thé, de Toilette zu sprechen, nebenbei auch von Vasen für Haus und Garten, von Fliessen und dergleichen. Immer aber liegt der Ton auf dem Gebrauch, wenn auch, wie wir sehen werden, die höchsten Sphären der Keramik meisterhaft beherrscht sind und hochkünstlerische Leistungen keineswegs fehlen, im Gegentheil.

Wesentlich verschieden von der französischen Kunsttöpferei zeigt sich aber auch die englische in einigen mehr äusseren, aber eben doch das innere Wesen mit bestimmenden Verhältnissen. Dort in Frankreich und speciell in Paris gibt es eine sehr grosse Anzahl kleiner Leute, die keine Fabrik, sondern nur eine keramische Werkstätte haben, die da ihre Kunstgeschicklichkeit ausüben und verwerthen ohne grosse Anlage und Capital und ohne kaufmännische Operationen, denn der lebhafte Pariser Markt ist ja vor ihrer Thüre. Von daher namentlich und aus diesem Verhältniss entspringend ist der französischen Keramik wie auch anderen Zweigen des französischen Kunsthandwerks ein so entschieden künstlerisches Gepräge eigen, es ist da Alles mehr von Kunst durchtränkt und durchdrungen, mehr als irgend anderswo.

In England dagegen tritt die eigentliche Fabrikation, der geschäftsmässige Grossbetrieb mehr in den Vordergrund, dieser ist am meisten ausgebildet und mit natürlichen und technischen Hülfsmitteln am besten versehen. Es macht deshalb trotz bedeutender Einzelleistungen die Keramik

immer noch den Eindruck, als ob es der künstlerischen Muse doch etwas schwer würde, auf der brittischen Insel einzugewöhnen, ganz heimisch zu werden. Und das ist ja nicht zu läugnen, England hat zu allen Zeiten eine grosse Anzahl fremder Künstler zu engagiren gewusst, wie heute die höchsten keramischen Leistungen in einer der ersten englischen Fabriken von einem französischen Künstler stammen und auch ein anderer Franzose, Morel, den Ruhm der Silberarbeiten Elkington's aufrecht erhält.

Eine gleichmässige stylistische Schulung trotz der anerkannten nachhaltigen Einflüsse des South-Kensington-Museums und seiner Verzweigungen ist in der englischen Keramik durchaus nicht nachzuweisen. Freilich liegt das zum grossen Theil mit in der Vielseitigkeit, dem Formenreichthum und der Beweglichkeit des keramischen Gebietes und hauptsächlich auch in der Abhängigkeit von dem noch allgemein von Raritätensucht, antiquarischen Liebhabereien und bizarren Neigungen durchsetzten Zeitgeschmack gerade des englischen Publikums. So kommt es, dass die englischen Potterie-Häuser mit wenigen Ausnahmen keine eigenen selbstständigen Wege gehen, sondern dass die meisten eben Alles machen, Alles was es in der Keramik gibt und namentlich Alles, woran man die Ueberwindung von Schwierigkeiten aller Art recht deutlich zeigen kann. Man findet dem zu Folge neben aller und jeder Technik von der primitivsten bis zu der problematisch schwierigsten auch jede künstlerische Richtung. Die strenge Antike und selbst der starre Aegypticismus treten neben allen möglichen decorativen Stylarten auf, welch' letztere oft wohl verstanden und mustergültig modernisirt, das heisst im guten Sinne weiter entwickelt, oft aber auch in buntem Gemisch von nicht Zusammengehörigem erscheinen. Dazu kommt, wie in allen heutigen Industriekünsten, das japanische Element, oft überjapanisirt, barock und bizarr übertrieben und dann schliesslich noch der ungezügelte, thörichte Naturalismus.

Die Fayencemalerei ist der am besten entwickelte Theil der englischen Keramik, dem jedenfalls die in England so beliebte und ausgebildete Aquarellmalerei sehr zu Hülfe kommt. Von dieser Seite zogen auch die zahlreichen Dilettanten und die Frauenarbeit in die Fayencerie ein. Diese selbst hatte nach den ersten neuen Anregungen ihren Ausgangspunkt von den Majoliken des 16. Jahrhunderts ge-

nommen, also an die Renaissance angeknüpft, von Anfang an aber mit moderner Steinguttechnik gearbeitet.

Neben dieser Renaissance cultivirt nun England, wie zum Beispiel in der Architektur und dem Mobiliar neben den schweren und soliden Formen seiner eigenen Spätrenaissance des 17. Jahrhunderts, welche reich mit mittelalterlichen Elementen durchsetzt ist, überhaupt noch den gothischen Styl. Namentlich in den England ganz specifisch angehörigen Fliessen für Wand und Fussboden, die sich ja immer in die Architektur zu fügen haben, zeigt sich, wie man die gothische Decoration sehr geschickt zu handhaben und durch neue, der Natur entnommene Motive zu bereichern weiss.

Auf dem Felde der Wandbekleidung hat sich aber ganz besonders auch das orientalische, speciell das persische Muster eingebürgert, wie in den Teppichen, deren Verzierung den gleichen stylistischen Gesetzen der Flächendecoration unterliegt. Aber auch in dieser Richtung hat man sich nicht an das Copiren gebunden und ein fleissiges Naturstudium führt dem orientalischen Ornament frische Lebenskräfte zu.

Die Wandbekleidungen aus Fayence sind in England zu einer ganz ausserordentlichen Bedeutung gediehen, von der wir in Deutschland keinen Begriff haben. Es kann in der That kein solideres Material für diese Zwecke geben. Für Baderäume unbestritten, aber auch für Küchen, Vor- und Speisezimmer, für die Seiten des Kamines, für Thür- und Fensterleibungen, zu Pfeilerfüllungen, an die Wände der Corridore und Gartenhäuser, überall da sind die Fliessen am Platz. Practisch und dauerhaft, leicht zu reinigen, unveränderlich im Abwaschen, immer von neuem in reinlichem Glanze erscheinend, widerstandsfähig gegen Russ, Staub, Dunst, Hitze und Feuchtigkeit haben sie sich die hohe und ganz allgemeine Schätzung erworben. Dabei sind diese Fayenceplatten äusserst decorativ, in den Mustern vielfältig und leicht jeder Umgebung anzupassen. Es fusst deshalb in England die Fabrikation der Fliessen auf dem practischen Bedürfniss und der Nothwendigkeit, auf den Sitten und Gewohnheiten des practischen englischen Volkes und sie hat in Folge dessen wenigstens nach commerzieller Seite hin ein nationales Gepräge.

Mintons in Stoke-upon-Trente in Staffordshire repräsentirten sich in dem geschmackvollsten Court auf der Ausstellung. Es war eine Art offener Pavillon mit mehreren

Eingängen, dessen kostbarer Inhalt auf eine möglichste Gesammtwirkung in Formen- und Farbenreichthum angeordnet war. Es zeigten sich deshalb die verschiedenen Branchen nicht als von einander geschieden, sondern in buntem Wechsel unter und durcheinander aufgestellt. In der Mitte auf pyramidal aufsteigenden Gestellen mehr die grossen Prachtstücke, in den Umfassungswänden reich mit kleineren Gefässen gefüllte Nischen und Etagèren, vor denselben zahlreiche Sockel und Säulen, um die verschiedenen Solitaires aufzunehmen. Auch die Aussenseite der Umfassungswände zeigte durchgängig eine schöne, decorative Anordnung der Ausstellungsobjecte, es wechselten mit Fliessen bekleidete Flächen, Pilaster und Kamine mit vorspringenden, inhaltsreichen Vitrinen ab und die Eingänge waren passend überdacht und mit Gefässen geschmückt.

Mintons brachten, wie schon gesagt, die reichste Collection unter allen englischen Ausstellern, die reichste nach jeder Richtung hin. Denn sie umfasst nicht allein Alles, was überhaupt in der höheren Keramik geleistet werden kann in Porzellan, nämlich weichem Porzellan, in Fayence jeder Species und jeder Decorationsart, Alles in allen nur möglichen technischen Proceduren, sondern sie zeigt auch fast durchweg und in der Mehrzahl ihrer Objecte eine hohe künstlerische Stufe.

Zunächst die überaus herrlichen Pâte-sur-Pâte-Porzellane des französischen Künstlers Solon, welcher den Trümmerhaufen der unter der Herrschaft der Commune zusammengeschossenen Staatsmanufactur in Sèvres verliess und sich nach England wandte, wo man gewiss nicht säumte, ihn mit offenen Armen und offener Börse zu empfangen. Seine Stellung soll wie die eines Botschafters dotirt sein.

Alles was wir an den Sèvres-Porzellanen dieser höchsten Decorationsart in stylistischer Beziehung vermisst haben, finden wir voll und ganz bei Solon's Arbeiten. Alle sind von wahrhaft classischem Geiste durchweht, überall ist für das flache Gemmenrelief componirt, gedacht und gefühlt, dessen Character gewahrt und niemals zeigt sich ein Hinübergreifen in das malerische Gebiet. Und doch trotz aller stylistischen Strenge und Gesetzmässigkeit dabei die freie, meisterschaftliche Leichtigkeit des Erfindens und der Darstellung, trotz des strengen Einhaltens der Regeln des Reliefs doch nirgends ein Hervorscheinen, ein Auffallen dieser

Regeln, nichts von academischer Befangenheit, nichts von kaltem, falschem und pedantischem Classicismus.

Zu dieser künstlerischen Freiheit und Selbstständigkeit kommt das poetische Element Solon's noch glücklich dazu, das wie ein göttlicher Hauch die Werke durchströmt, deren Conception immer klar, ansprechend und verständlich, immer einfach und characteristisch ist. Und dann die volle Beherrschung der Formen menschlicher Figuren, die äusserst zarte, dabei plastisch bestimmte und liebevollste Behandlung dieser kleinen Reliefs, die sprechenden Köpfchen, die edelzierlichen Glieder, die maassvollen Bewegungen, die knappe, flache Behandlung der durchscheinenden Gewandung, die netten Embleme und Nebendinge, Alles und Jedes in vollendeter Sicherheit dieser schwierigen und mühevollen Technik, welche die vollste Hingebung verlangt und ohne den grössten Fleiss nicht denkbar ist.

Ein wahres Meisterstück ist die 75 Centimeter hohe Vase in antiker Amphorenform, auf deren stumpfgrünem Grunde ein figurenreiches Relief, Eros junge Mädchen unterrichtend, angebracht ist. Sehr vortrefflich und musterhaft war an diesem Exemplare die einigermaassen streng gehaltene, durch farbige Engoben und Vergoldung bewirkte übrige Decoration. Der Preis war 500 Guineen, also ungefähr 10,500 Mark.

Von Solon'schen Arbeiten haben wir einige zwanzig gezählt, was ein Beweis auch für die grosse Productivität des Künstlers sein mag. Von hellenischer Schönheit waren sodann die Kinderfriese auf dem tiefblauen Grunde zweier schlanker Amphoren und die Liebesscenen auf dem schwarzgegründeten Vasenpaar. Solon, den man für den grössten keramischen Künstler seines Faches halten muss, der gewiss die Pâte-sur-Pâte-Technik künstlerisch entwickelt hat, scheint sich mit Vorliebe in dem Gebiete der erotischen Mythen griechischer Poesie zu bewegen.

Ganz besonders reizend und von einer Ausführung, deren Delicatesse, Bestimmtheit und Zierlichkeit unbeschreiblich ist und welche eben nur in den besten Werken der Gemmoglyptik ihre Rivalen findet, waren einige kleine Cabinetsstücke, Federschaalen und andere flachgeformte Geräthe, meist schwarzgründig und mit Gold gerahmt. In einer dieser Schaalen, mit 100 Guineen angesetzt, zeigte sich ein schaukelndes Mädchen in fliegendem Gewande, was wie ein luftiger Schleierstoff erschien. Links und rechts stand je ein pompejanisch rother Blumentopf, in demselben ölbaum-

ähnliche Sträuche, deren Blätter leicht grün in der Masse gefärbt waren. Auf anderen Stücken war diese zwar zarte und äusserst maassvoll gehaltene Polychromie auch auf die Figuren übertragen, auf die Haare und Gewänder, wir ziehen aber doch das milde Weiss des Reliefs allein vor.

Was dieses Mintons'sche Weichporzellan besonderer Art nicht hat, das sind die Schillerfarben der Sèvresporzellane, das Rose changeant und Gris changeant, welche als Grund für die weissen Reliefs sehr zu schätzen sind. Aber auf das den französischen Porzellanen fehlende Pompejanischroth, welches wir hier finden, haben wir bei Besprechung jener schon hingewiesen. Es tritt in der That diese Farbe in der Porzellanmasse zum ersten Male hier bei Mintons auf und als besondere Errungenschaft zeigt die Ausstellung ein Paar Porzellanvasen, deren ganze Masse mit Eisenoxyd satt und angenehm roth gefärbt ist, was im ächten Feldspathporzellan bis jetzt unmöglich.

Von den weichen sogenannten Porzellanen finden wir dann weiter bei Mintons beide Sorten, das englische und das französische und beide in höchster technischer Vollendung und eigenartiger Farbendecoration. Das englische weiche Porzellan, Pâte tendre naturelle, China ware, ist dadurch characterisirt, dass seine Masse neben den weissesten Thonsorten, dem feldspathigen Cornish stone und Flintstein auch 40—50 % weissgebrannte Rindsknochen, also basisch phosphorsauren Kalk enthält uud eine Borax-Bleiglasur trägt. Die fast rein weisse Farbe, wie sie kein anderes keramisches Product aufweist, der zarte Durchschein des hellklingenden Scherbens und die Fähigkeit, die Unterglasurmalerei gut aufzunehmen, besonders aber die Malerei auf der Glasur prächtig und in einheitlichem Glanze mit der Glasur im Feuer zu entwickeln, das sind die hochgeschätzten Eigenschaften dieses sogenannten Porzellanes. Denn die Glasur erweicht und nimmt die Farben zum Theil in sich auf, sie vereinigt sich mit diesen zu einem zusammengeschmolzenen Ganzen, was bei dem harten Feldspathporzellan mit seiner Schmelzfarben-Malerei bekanntlich nicht möglich sein kann, so dass diese letztere bei aller künstlerischen Vollendung, welche sie aufweisen mag, doch immer trocken und oberflächlich, technisch unvollkommen und unächt erscheint.

Mehr Gewicht hat man aber von Seite Mintons auf die Herstellung des französischen weichen Porzellans, des Frittenporzellans nach Alt-Sèvres-Art gelegt und darin ganz Vor-

zügliches geleistet, wenn auch nur mit Anlehnung an die alten Muster, also hauptsächlich mit antiquarischer Tendenz.

Bekanntlich fehlt in der Composition der Masse dieses, auch nur oder eigentlich fälschlich sogenannten Porzellans, welche man als Pâte tendre artificielle bezeichnet, nahezu ganz die Hauptsache einer Thonwaare, nämlich der Thon selbst. Die Masse setzt sich vielmehr aus Stoffen zusammen, welche sie dem Glase in sehr nahe Verwandtschaft bringen. Ist nun die Formengebung der mangelnden Plasticität wegen, überhaupt die Behandlung dieser widerspänstigen und im Feuer sehr erweichenden Masse schwierig, so beruht dagegen auf dem grossen Gehalt an Alkalien derselben die Entwickelung gewisser besonderer Farbentöne, die das Alt-Sèvres-Porzellan berühmt gemacht haben, so z. B. das tiefe Bleu royal unter der Glasur, während auch die Farben auf Glasur zu jener Vollkommenheit gelangen, wie bei dem englischen Knochenporzellan durch das innige Verschmelzen mit der Glasur.

Es wird demnach das Frittenporzellan, dessen Zeit vorüber, auch von Mintons nur als Rarität hergestellt und neben einigen kostbaren Vieux-Sèvres-Stücken war eine Reihe von Tellern da, von einem Franzosen, Boullemier, mit Jagdstücken in reizend flotter und farbenschöner Behandlung bemalt. Von einem englischen Maler, Keates, waren die die sehr lebendigen niedlichen Kinderköpfe auf anderen flachen Tellern, die Vasen mit Bildern nach Angelica Kaufmann wieder von Boullemier, ein Dessertservice mit durchbrochenen Rändern und medaillonartigen Bildern war besonders schön gemalt, auch die bekannte Prometheusvase, ein älteres Prachtstück, erschien in neuer Auflage. Auch nach der Art der cloisonnirten Emails waren einige Vasen bemalt, also mit Schmelzfarben, deren einzelne Abtheilung mit Goldeinfassungen begrenzt und von einander geschieden waren.

Hauptsächlich ist bei Mintons die Fayencetechnik sowohl nach der malerischen, als auch nach der plastischen Richtung hin entwickelt und es treten da Farben und Farbenzusammenstellungen auf, die diesen Ausstellern ganz eigenthümlich sind und wo anders gar nicht gefunden werden. So ist die Masse, der Körper des Steinguts, häufig nicht weiss, sondern gelblich und gelb, auch rothbraun bis chocoladebraun und schwarz und auf diesen Grundfarben sind sodann die Unterglasurfarben aufgetragen. Als Beispiel

nennen wir die schlauchförmigen bei anderthalb Meter hohen Vasen aus dunkelumbrafarbiger Masse und mit tropischen Pflanzen, Orchideen und je einem Papagei und Kakadu von dem bekannten Mussil bemalt, sehr breit, kräftig, hübsch arrangirt, aber doch viel zu naturalistisch, ein Mangel, den eine ganze Reihe ähnlicher Arbeiten zeigt. Und dann waren vor Allem diese Vasen in dieser farbigen Ausführung nach unserem Geschmack viel zu gross, um ansprechen zu können. Die Farbe der Masse erscheint da in solchem Maassstab von einer gewissen, langweiligen und ermüdenden Gleichmässigkeit, denn das Pflanzenornament war nur locker vertheilt und durchaus ohne abgewogene Raumvertheilung arrangirt, so dass das Braun des Grundes entschieden dominirte. Aber die technische Schwierigkeit wollte man ja eben zeigen, das war die Tendenz und der Zweck dieser seltenen und sehr mühevollen Stücke.

Auch die seladongrün in der Masse gefärbten Vasen sind in dieser freien aber zugleich naturalistischen Art bemalt, die aus der japanischen Decorationskunst abgeleitet ist.

Wie weit das indess gehen und wohin dieser Geschmack, der dabei fortwährend nach Neuem und Originellem sucht, führen kann, dessen, wir möchten schon sagen, letzte Consequenzen zeigt jene Reihe von Steinguttellern, die mit allem möglichen Seegethier bedruckt und bemalt sind. Der stachlichte Roche, der Klippenfisch, des Hammers gräuliche Ungestalt, alle Krabben und Krebse, die wunderbaren Pflanzenthiere der marinen Fauna, Alles unregelmässig auf die Teller hingeworfen, hingestreut, gemalt — ist das hübsch, anmuthig oder appetitlich? Nein!

Und nun diese Gegensätze! Denn dicht daneben wieder wie schön, gesund und decorativ sind die indischen und persischen Gefässe, mit pastosen, glänzenden und satten Farben und mit ächtem Flachornament bemalt, eine Wohlthat und eine Erquickung für das Auge nach jenen zoologischen Excursionen.

Hierher gehören auch die spanisch-maurischen Gefässe, die auf gelblichem, fettglasirtem Fayencekörper mit leuchtend rothem Lüster reich und das Ornament fast die ganzen Flächen füllend, bemalt sind, wahre prächtige Cabinetsstücke. Es ist bemerkenswerth, dass dieser Mintons'sche Lüster viel tiefer, röther und farbenkräftiger ist, als der alte hispano-moreske Kupferlüster, er steht näher an dem berühmten Rubinlüster des italienischen Majolicameisters Giorgio An-

dreoli di Gubbio und gibt mit dem gleichfalls ziemlich kräftigen strohfarbenen Gelb der Masse einen sehr brillanten und harmonischen Effect.

Wir kommen zu der plastischen Fayence, polychrom glasirt, emaillirt, also à la Palissy. Hier ist zu constatiren, dass es vor allen anderen die Firma Mintons in Stoke-upon-Trente ist, welche dies decorative und so ächt künstlerische Genre überhaupt von der rechten Seite aufgenommen und weiter entwickelt hat. Man liess die Figurines rustiques mit ihrem keineswegs musterhaften Naturalismus und der willkürlichen Verzierungsart ganz bei Seite und knüpfte lediglich an die eigentlich ornamentirten Stücke, an die stylistisch im Geiste der Renaissance ausgeführten aus der Pariser Epoche des Meisters an. Wie man aber nun bei Mintons die solide Technik des modernen englischen Steinguts auch auf die Palissy-Fayencen übertrug, oder vielmehr diese mit allen Vortheilen und technischen Errungenschaften der englischen Steingutfabrikation herstellte, so erweiterte man auch das Formen-Gebiet dieser Species sehr wesentlich durch ornamentale Geräthe aller Art, ganz anders und energischer, als wir es bei jenen wenigen Franzosen gesehen haben, und grossen Theils mit richtigen künstlerischen Intentionen.

Schon im Jahre 1862 zeigten Mintons auf der Ausstellung in London einen Brunnen von 14 Meter Höhe und 11 Meter Durchmesser, dessen farbenprächtige Erscheinung und das Imponirende der grossartigen technischen Leistung sich uns tief und unvergesslich eingeprägt haben. Diese Leistung war eigentlich kaum mehr zu überbieten. Es konnte sich in der Folge nur darum handeln, andere und neue Modelle zu beschaffen, d. h. eben das künstlerische Gebiet zu erweitern, in technischer Beziehung vielleicht Glanz, Transparenz und Farbentiefe der Emails zu vervollkommnen und neue Töne und Nüancen zu schaffen. Das letztere ist in der That in überraschender Weise geschehen. Das purpurschimmernde Pflaumenblau, das helle persische Blau, welches so lange Schwierigkeiten bereitete und auf dem Scherben nicht haften wollte, das tiefe Gelb, ganz ähnlich jenem Kaisergelb der chinesischen Porzellane von King-te-tschin, das saftige Maulbeerroth und die zahlreichen neuen Nüancen von Grün und Blau, die abwechselnd Modefarben waren und wieder werden, sind Mintons Errungenschaften.

Das grösste Stück dieser Gattung war der ungefähr

5 Meter hohe, im Freien aufgestellte Brunnen, von Camelara modellirt, welcher bezüglich der Composition und der Behandlung der plastischen Formen nun leider sehr viel zu wünschen übrig liess, oder vielmehr ganz in die naturalistische Richtung abirrte. Das war ja ganz und gar jenes geistlose Arrangement, wie man es früher in den englischen Silberarbeiten, in den Ehrengeschenken für allerlei hohe Sportleistungen bis zum Ueberdrusse zu sehen bekam. Jene klüftigen Felsengruppen und vielverzweigten Bäume mit tausend Blättern, welche die Schaalen trugen, hochgeschossene, botanisch correcte Pflanzenstengel als Candelaber und dergleichen mehr, alles unvermittelt, nicht zu dem bestimmten Zwecke umgestaltet, nicht in die Idee eingefügt, nein — ganz so wie es die Natur gibt, genommen, copirt und in Silber hergestellt.

So tritt auch an diesem Majolicabrunnen die ganz naturalistische Behandlung der Pflanzenformen mit allen ihren Consequenzen auf. Ein Palmbaum oder eine Musa trägt die Schaale, die langen Wedel sind zurückgeschlagen, frei, hohl aufgerollt, neben dem Schaft stehen lebensgrosse Störche wie zufällig, eben daher gelaufen, ohne Verbindung mit dem Aufbau, für welchen Felsenstücken mit Muscheln und derlei Zuthaten den Sockel abgeben. Dass die technische Ausführung, die Emaillirung höchst gelungen, wir sagten es schon, und umsomehr ist das Misslungene des künstlerischen Theiles zu bedauern.

Diese Störche finden sich auch in mehreren Stücken als Einzelfiguren neben Reihern, Pfauen, Hähnen und Fasanen in der Ausstellung in Mintons-Court, hübsch modellirt und prächtig farbig glasirt, es scheint das gerade Mode zu sein.

Erwähnen wir noch die anderthalb Meter hohe Vase, eigentlich eine von einem hohen Aufbau getragene Schaale für Blumen oder Früchte. Hier ist der Ständer aus einer weiblichen Herme gebildet, die von Genien mit Kränzen und Guirlanden umgaukelt wird. Dieselbe erhebt sich über einem mit Löwenfüssen garnirten Sockel und trägt die flache, aber weitausladende Schaale, die mit Masken und Fruchtgewinden besetzt ist.

Von Blumenständern, Jardinièren, Sesseln und dergleichen halb Fantasie-, halb Nutzungsgeräthen ist noch eine stattliche Anzahl vorhanden, alle zeichnen sich durch sehr respectable Grösse aus. Die meisten dieser Stücke sind, wie auch die oben besprochene Blumenschaale, in den eng-

lischen, schweren und an das Barocke streifenden Spätrenaissanceformen gehalten, wie sie zu dem heutigen Mobiliar der vornehmen Kreise Englands passen, dessen bester Ausdruck in der Einrichtung des Speisesaales im Pavillon des Prinzen von Wales zu finden war.

In der Nachahmung der Oïron-Fayence oder in der Uebung der eigenthümlichen Incrustations-Technik dieser Gattung haben Mintons immer excellirt. Bekanntlich ist bei dieser ganz eigenartigen französischen Specialität aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Flächenornament in die feine gelbliche Thonmasse des Körpers eingelegt. Es ist dies Ornament also eine ächte Intarsia und besteht aus rothen und braunen bis schwarzen mit Ocker, Umbraerde und Braunstein gefärbten Thonen. An den alten Stücken sind wiederkehrende und fortlaufende Ornamente, Rosetten, Sterne und Verschlingungen und Verflechtungen in Bändern und Rändern mittelst frei geführter metallener Stempel auf das fertige Gefäss eingedrückt und dann farbig gefüllt, vielleicht ist in manchen Fällen die Farbe sogleich mittels des Stempels übertragen und eingestanzt. Das das Alles freie Handarbeit ist, sieht man sehr deutlich an der, wenn auch leisen Unregelmässigkeit in der Reihung der Einzelmotive und besonders auch an dem Umstand, dass mitunter, wie an einer Schaale des Louvre, der letzte Stempeldruck den ersten überschneidet, weil kein Platz mehr war, was bekanntlich bei dem heute zur Herstellung ähnlicher Verzierungen im Gebrauche befindlichen rotirenden Kantenrad nicht vorkommen kann. Ebenso nun, das heisst, auch auf mechanische Weise sind die Arabesken und Verschlingungen der grösseren Flächen und Rundungen hergestellt, mit Lederpressformen und Metallstempeln der Buchbinder und dann mit allerlei Hülfsmitteln und eigenthümlichen unbeholfenen Operationen, die von der üblichen keramischen Arbeitsmethode weit abweichen und auf die Unkenntniss der Handhabung der Gypsformen, wenigstens auf die Nichtanwendung derselben schliessen lassen. Denn an manchen Gefässen ist deutlich zu erkennen, dass sie aus einzelnen stereometrisch zugeschnittenen Stücken, ähnlich den Schnittmustern eines Kleides oder den Theilen eines Tabaksbeutels, zusammengesetzt sind und zwar innerhalb einer hohlen Lehre, keiner eigentlichen Form, wahrscheinlich in wirklichen Schüsseln, Schaalen und dergleichen aus Töpferwaare.

Immer also sind die schmalen, bandförmigen, oft nur linienartig feinen Vertiefungen in der gelblichen Hauptmasse mit den dunkler gefärbten Pasten ausgefüllt, nach dem Austrocknen abgeglättet, verputzt, wie man in der Werkstätte sagt und sodann vor dem Glasiren verglüht, dann konnten auch noch Retouchen mit dem Pinsel dazu kommen.

Der noch hinzugetretene plastische Schmuck, Consolen, Voluten, Masken und Festons, Thiere, Chimären und Hermen ist mitunter spärlich mit Kupfergrün oder Kobaltblau unter der Glasur bemalt, auch im Innern der Schaalen und Näpfe treten diese Farben auf.

Aus dieser wenn auch knappen Andeutung ist wohl zu entnehmen, dass die Herstellung der alten Oïronfayencen recht schwierig und mühsam dilettantisch gewesen sein und wegen des Mangels an den rechten Mitteln einen ausserordentlichen Aufwand von Fleiss und Genauigkeit erfordert haben muss. Mit den heutigen Hülfsmitteln liess sich indess diese Decorationsart recht gut auch auf gewöhnlichere und minder kostbare Gefässe anwenden. Mittelst des passend gravirten Kantenrades sind alle fortlaufenden Ornamente, die Blätterreihen der Kymaformen, die Torengeflechte, die Bandformen des Mäander in seinen ungezählten Variationen und alle anderen um die Gefässrundung herumziehenden Tänien und Reihungen sehr gut und ohne alle Schwierigkeit einzuprägen. Die Zeichnungen auf den grösseren Gefässflächen dagegen, die Verschlingungen und Arabesken können in das Gypsmodell gravirt und geschnitten werden, sie erscheinen dann an dem aus der Form ausgeformten Stück wieder vertieft und scharf genug. Vielleicht an einigen besonderen Stellen, an den Näthen sind diese Linien mit freier Hand und spitzem Werkzeug noch nachzuschärfen, zu vervollkommnen, etwas mehr zu vertiefen, auch wohl in einigen Fällen zu unterschneiden, so dass sich die Einfüllmasse in schwalbenschwanzförmigem Querschnitt einlegt und um so besser haftet.

Diese Einlegmassen so zu treffen, dass sie in der Schwindung präcis conform gehen mit der Hauptmasse, das ist Bedingung, die indess keineswegs allzuschwer zu erfüllen. Man hat ja in der Steinguttechnik, wie zum Beispiel bei den Engobagen, hinlängliche, auch hier zu benutzende Erfahrungen, wird aber immer zunächst dazu greifen müssen, eine Reihe Plättchen aus den verschiedenen Massen in

gleichem Feuer zu brennen und die eingeritzten Millimeter zu vergleichen.

Das Abdrehen, Abschleifen, Verputzen der überstehenden, mit dem Pinsel flüssig eingetragenen und angesteiften Intarsial-Massen erfordert dann freilich die subtilste Aufmerksamkeit, weil an den kleinen Gefässen eben die Zeichnungen fein, oft nur linienförmig sind. Je gröber und grösser das Muster, desto leichter und sicherer die Arbeit des Vollendens, das ist ja einleuchtend.

Wir sollten meinen, oder es ist das vielmehr unsere bereits gewonnene Ueberzeugung, dass sich vor allen die Ofentöpferei dieses Verfahrens befleissigen müsse. Zur Verzierung der Kachelfläche kann man schon kräftigere Ornamentformen wählen, wie auch zu den Friesen und Simswerken und die Kachel kann sogar in verglühtem Zustande auf der mit Sand bestreuten rotirenden Horizontalscheibe schnell, accurat und billig abgeschliffen werden. Kurz, es erscheint uns die Technik des Einlegens farbiger Massen, wie sie in naheverwandter Art bei der Trockenpressung der Fliessen allgemein üblich, ganz wie berufen, eine eigene und vielversprechende Richtung in der für Deutschland so wichtigen Ofenindustrie anzubahnen, ein Beispiel sahen wir schon in der französischen Abtheilung. Wie vortrefflich lässt sich dann ein solcher Ofen zu dem Mobiliar und der sonstigen Einrichtung der Wohnuug styleinheitlich stimmen!

Die Mintons'schen Oïronfayencen sind nur Kostbarkeiten, es waren sieben genaue Copien alter Muster, Salznäpfe, Leuchter, Schaalen, ein Biberon und eine Aiguière im Preise von sechs bis zwanzig Guineen das Stück.

Aber wie vortrefflich die Thonintarsia an einem grossen, decorativen Stück aussieht und wie ein ganzer Ofen aussehen könnte, das zeigt der nach Art eines antiken Tripoden arrangirte Blumenständer, dessen innen grünlich gefärbte Schaale reichlich einen Meter im Durchmesser hält. In der Mitte der in mässiger und handlicher Höhe liegenden Tazza erhebt sich noch ein Aufsatz mit einer sehr zierlichen Vase, welche bis zur Höhe von beinahe zwei Meter emporragt. Das milde, natürliche Gelb der Thonmasse des ganzen, reich gegliederten, in hübschen Verhältnissen und eleganten Profilen gehaltenen Aufbaues im Verein mit den kräftigen, satt schwarzbraunen Intarsia-Ornamenten gibt eine vollständige und ansprechende Harmonie.

Die Farbe der Verzierungen hat sich mit den hellen Rändern der Grundmasse so weit vereinigt, dass alle Härten aufgehoben sind, ohne dass wiederum die Zeichnung etwa an Bestimmtheit verloren hätte und selbst der Umstand, dass an einigen schärfer erhitzt gewesenen Parthieen der Sockelglieder das Manganoxyd der Einleg-Masse etwas ausgetreten ist, schadet nicht und thut der vortrefflichen Leistung keinen Eintrag.

Sämmtliche incrustirte Fayencen rühren von Charles Toft her, auch bei Wedgwood werden wir diesem Namen begegnen. Sind diese Künstler Nachkommen jener Töpfersippe zu Burslem im Niedergange des 17. Jahrhunderts, welche namentlich einer Sorte historischer Schüsseln den Namen gegeben haben? Solche Toft-Schüsseln von Ralph Toft 1677, Thomas Toft 1680 und anderen befinden sich in englischen Museen. Auch diese in sehr roher Technik mittelst Anguss aus der Giessbüchse und der Papierdüte in Roth, Braun und Schwarz auf bräunlichem Grunde verzierten Teller und Schüsseln wurden einmal bei Mintons imitirt.

Wir glauben der Beispiele Mintons'scher Leistungen genug gegeben zu haben, obwohl nicht Alles berührt ist. Erwähnen müssen wir aber noch die herrlichen Fliessen, gleichwohl verschieben wir auf diesen Artikel näher einzugehen, bis zum Besuche einer benachbarten englischen Firma, nicht weil dieselbe Besseres brächte, nein, sondern weil die Fabrikation der Fliessen die einzige Specialität des Hauses ist, welches zudem in naher Beziehung zu Mintons steht, wir meinen Mintons, Hollins & Co.

Unbestritten sind es aber Mintons, welche heute der englischen Keramik den höchsten Ausdruck verleihen, diese Firma unter der lang bewährten Leitung des kunstverständigen Directors Leon St. Arnoux, dem eine Reihe tüchtiger Künstler zur Seite steht, hat nunmehr die Führung in England, welche früher in anderen Händen gewesen war.

Aber es ist billig, dass wir J. Wedgwood & Sons von den Etruriawerken in Stoke-upon-Trent in zweiter Linie erwähnen. Die Fabrik wurde im Jahre 1760 gegründet und dem wahrhaft genialen Josiah Wedgwood verdankt die englische Potterie vor Allem alle technischen Errungenschaften, wie übrigens das Bestreben des schöpferischen Gründers ganz vornehmlich auch ein künstlerisches gewesen ist.

Die Ausstellung des alten Hauses befriedigt zunächst

das historische Interesse. Sie ist zum grossen Theil eine Sammlung der älteren Berühmtheiten in neuer Auflage, der man jedoch durchaus nicht immer die an jenen ächten historischen Stücken des 18. Jahrhunderts gekannte Vollendung nachrühmen kann, zumal nicht in den eigentlichen Chefs d'oeuvre, den Jaspiswaaren.

Da ist eine der ältesten Specialitäten die Queensware, originally made for Queen Charlotte's own use by Josiah Wedgwood 1770, welche in einigen Exemplaren vertreten war. Es ist ein Steingut von leicht gelber Farbe, die indess nur zum Theil in der Masse vorhanden, sondern besonders durch die gefärbte Glasur entsteht. Desshalb erscheinen dickere Glasurparthieen etwas kräftiger weingelb gefärbt, aber das Ganze hat doch nur einen coloristischen Hauch, einen zartgoldigen Schein, der zu den braun unter Glasur gemalten, flach modellirten Rococoformen der Randschnörkel, welche auf der Glasur wieder mit Gold ausgemalt sind und bronzeartig erscheinen, recht gut steht.

Eine andere zarte Färbung, wie fetter Rahm, zeigt die Creamcoloured-ware, deren mildes, warmes Weiss in der Masse begründet ist, und es gibt von diesen leisen, nur das kalte Weiss mildernden und stimmenden Tönen noch eine ganze Reihe, alle sehr beliebt bei dem englischen Publikum, welches mit der Unterscheidung der Sorten wohlvertraut ist.

Eine andere Art Wedgwoodwaare, deren Anfänge ebenfalls bis in die ersten Zeiten des Etablissements zurückreichen, sind die glatten, farbig glasirten Gefässe, welche in Bezug auf technische Vollendung, in Härte der Glasur und leuchtender Kraft der in hohem Steingutglattfeuer ausgeschmolzenen Farben, die auf dem möglichst reinen Weiss des Grundes liegen, von keiner Fabrik übertroffen werden. Es ist zu bemerken, dass diese vollendete und einzige Glasurtechnik nicht auf plastische Decorationen, oder doch nur in seltenen Fällen von Wedgwood angewendet wurde. Es sind vielmehr, um lediglich die eigenthümliche Schönheit und den besonderen Reiz der farbigen Glasur zur Geltung und Wirkung zu bringen, lediglich glatte Gefässformen gewählt. Auf diesen sind die Farben oft marmorartig gemischt, gespritzt, nass und flüssig neben einander hingesetzt, durch einander geschüttelt, durch Stossen und Erschüttern in Wellen zusammengeflossen und dann im Feuer zu jenen reizenden Zufälligkeiten und neuen Mischungen zusammen-

geschmolzen, die oft ganz wunderbar und höchst reizvoll sind. Diese farbigen Gefässe erinnern dann an Granit- und Marmorarten, an die edeln Sorten des Rosso und Giallo antico, des Verde, an den Malachit und auch an die Glaspasten Muranos.

Wie weit die sichere Handhabung dieser Technik geht, davon ein ganz besonderes Beispiel, ein Beispiel freilich, welches lediglich nach technischer Seite zu nehmen, dann aber auch zu bewundern ist. Es ist ein Satz Trinkgeschirre, ein Krug mit sechs Bechern auf ovalem Cabaret in Büffelhornimitation, eine Idee, die wir gewiss nicht unterstützen. Aber wie war das gemacht! Die schwarzgraue, gewölkte Glasurfarbe an den ganz einfach clavoidischen Formen der Gefässe, wie sie ein Abschnitt von einem Ochsenhorne ergeben würde und auf der wie ein heiss ausgewalztes Stück Horn erscheinenden Platte, war ganz und gar genau getroffen. Es waren aber auch alle die tausend Strichelchen und Poren zu sehen, die von dem röhrenförmigen Gefüge des Hornstoffes herrühren und bei dem Bearbeiten auf der Drehbank mehr oder weniger schräg überschnitten unter der Politur deutlich sichtbar werden. Diese feinen und sehr natürlich geordneten Porenzeichnungen sind ohne Zweifel auf das schon im Glasurfeuer gewesene Stück aufgedruckt und in einem weiteren und bis zur Erweichung der Glasur getriebenen Brande eingeschmolzen. Alle Ränder der Becher, der Kanne und des Cabarets waren mit schmalen Streifen des weissen Brittanniametalls montirt, eine Liebhaberei der Engländer, der wir häufig begegnen und in diesem Falle ihre ganz besondere, die beabsichtigte Täuschung durch die Hornimitation noch erhöhende Wirkung hatte.

Eine Neuerung an den farbig glasirten Gefässen ist der tiefe Schliff mit dem Rad und die Gravirung mittelst der Sandblasmaschine, es ist im Ganzen aber nichts Besonderes, die keramische Decoration wirklich Bereicherndes, wir hätten das dem Glase gerne gelassen. Im ersteren Falle geht die vertiefte Zeichnung muldenförmig bis in die erste Schicht des weissen Steingutkörpers, aber doch nur bis in jene Lage, welche etwas von der Glasur aufgenommen hat, oder welche von ihr ein wenig gelöst und dann mit ihr zusammengeschmolzen ist, wie es bei gutem und hartgebranntem Steingut sein soll. Tiefer, bis in die matten, doch mehr oder weniger erdigen Schichten ohne Glanz darf der Schliff nicht dringen, diese Stellen würden nur weisses, leicht schmutzen-

des Biscuit sein. Den Effect kann man sich ja nun denken, er fällt sehr mittelmässig aus. Der tiefste Punkt ist der hellste, von da nimmt auf der schrägen Schnittfläche die Farbe gegen die Oberfläche hin zu, wo die ganze, unverletzte Glasur auch den vollen Farbenton hat. Durch die Aneinanderreihung der einzelnen runden und ovalen Vertiefungen oder Kerbungen entstehen die Ornamente, die compositen Blumen, die gefiederten Blätter und was in die Technik sonst noch passt.

Anders ist der Character der sandgeblasenen Ornamente, das können ächte Arabesken, geometrische Verschlingungen und Aehnliches sein. Der Sandstrahl wirkt horizontal auf das senkrecht fixirte Gefäss und durchbricht die Glasurschicht rechtwinkelig, steile, gerade Ränder lassend. Er verdünnt durch Verzehren der Fläche die Glasurlage gleichmässig innerhalb der aufgelegten, resistirenden Chablone und die tiefer gelegten, auf nun drei Viertel, die Hälfte oder ein Viertel ihrer ursprünglichen Dicke geminderten Schichten erscheinen eben auch in gleichmässig und nach dem Verhältniss des Bruchtheiles verdünnter Farbe.

Merkwürdig, wenn auch erklärlich, war die Erscheinung, dass die vom scharfen Sande ziemlich dünn gefressenen Glasurschichten ohne Ausnahme haarrissig geworden waren, während doch die tiefblauen, violettschwarzen, braunen und dunkelkupfergrünen Glasuren in ihrer Normaldicke tadellos und fehlerfrei erschienen.

Eine weitere Specialität, zwar nicht Wedgwoods allein, aber bei diesen doch sehr gut entwickelt, sind die Gefässe, meist flache Schaalen, Schüsseln, Teller und grosse Platten in Sgraffito-Decoration. Das Wesen dieser Technik, welche in der Töpferei Italiens und Deutschlands im 16. Jahrhundert und bei uns noch viel später geübt wurde, besteht nach Analogie des zur Ausschmückung von architekturalen Flächen bekannten Verfahrens zunächst darin, dass eine gewöhnlich helle Thonschicht über dem anders und dunkler gefärbten Thonkörper liegt, sagen wir zum Beispiel, es befindet sich eine gelbliche Schicht auf einer rothen Schüssel. In die gelbliche Lage wird die Zeichnung radirt, die gelbe Schicht wird durchbrochen und der Griffelstrich erscheint in der unteren Thonfarbe, also roth. Soll sich die immer in sehr einfacher Zeichnung mit kräftigen Linien, wenigen Schattenstrichen, derb und solid, wie ein altdeutscher Holzschnitt zu behandelnde Figur oder das Ornament mehr ab-

heben, so wird der Grund, bleiben wir bei unserem Beispiel, von der gelben Schicht ganz entblösst und es liegt dann auf dem rothen Grund das gelbe Bild. Das ist bei aller Einfachheit immer sehr decorativ und besonders auch bei den Wandfliessen viel in Anwendung.

Das Radiren kann an dem lederharten und trocknen Stück geschehen, wie man es will. Es ist aber auch gestattet', das mit der farbigen Schicht, welche am besten durch Anguss hergestellt wird, versehene Gefäss schwach zu verglühen, es wird sich dann noch ganz gut behandeln lassen. Zieht man aber diese Art vor, so ist eine feine, ganz gleichmässige Masse vorauszusetzen, denn in dem verglühten Geschirr springt ein Sandkorn vor dem Griffel in der Linie aus, eine Lücke hinterlassend, während dasselbe Korn, wo es sich in weichem oder lederhartem Thone findet, dem Griffel ausweicht oder von demselben niedergedrückt werden kann. Wir erwähnen dies scheinbar Selbstverständliche deshalb, weil sich bei grossen Platten und besonders bei Fliessen häufig körnige, sand- oder chamottereiche Massen finden, die ein äusserst solides, tüchtiges Ansehen geben und in der That auch besonders fest sind.

Häufig tritt zu den zwei Farben des Sgraffito, die immer glasirt sind, auch die farbige Glasur mit eigenthümlicher Wirkung hinzu. Nochmals unser Beispiel: die Schüssel ist ziegelroth, die einfassende, von Rosetten unterbrochene Mäandertänie und in der Mitte die knieende Quellnymphe in schöner Contourzeichnung mit dichter gestrichelten Haaren und punktirtem Halsgeschmeide sind gelblich oder weiss. Auf dieses Bild aus Weiss und Roth kommt die kräftig grüne Kupferglasur. So erscheinen die weissen oder gelblichen Flächen grün oder gebrochen grün, der rothe Grund aber dunkelbronzefarben und in dieser Art, die wir auch an indischen Töpfereien finden werden und in der französischen Fayencerie erwähnt haben, lassen sich zahlreiche und besonders geartete, wenn auch immer sehr einfache coloristische Effecte erzielen.

Hier reihen sich am besten die häufig auftretenden, kräftig gefärbten Geschirre an, das gelbe Theegeschirr in der Rohrfarbe, Canecolour und die Red-Ware, von welcher die Copieen altgriechischer und kleinasiatischen Thongefässe der Schliemann'schen Ausgrabungen ausgeführt sind.

Von Fayencemalerei zeigte Wedgwood's Ausstellung nicht zahlreiche, dagegen hochvollendete Proben im Renais-

sance- und im griechischen Styl, entschieden mit das Beste der englischen Abtheilung. Jene grossen, edelgeformten Amphoren unter Glasur auf braunem Massegrund en camaïeu mit Sujets aus Homer und Aeschylos von Th. Allen bemalt, an den Henkeln die gut modellirten Köpfe der classischen Sänger, gehören in die erste Reihe der Fayencemalerei.

Th. Allen ist ein bedeutender und einer der besten englischen Maler, ein wahrer Künstler, dessen grosser historischer Styl an rafaelische Schule gemahnt. Andere Werke von ihm sind die ansehnlichen, zur Garnirung eines Kamins gehörigen Panneaux, die Vasen mit Bildern nach Milton's Dichtungen, alle auch technisch hochvollendet mit reinsten und klarsten Tinten unter Glasur gemalt. Auch die zwei Schwanenvasen, in etwas bedenklicher Weise von je vier ein Carré bildenden, die Flügel emporhebenden Schwänen getragenen Deckelurnen, waren von diesem Künstler bemalt. Vortrefflich war diese Malerei Blau in Blau ausgeführt, Simsons Verrath durch Delila auf der einen, den Triumph der Flora auf der anderen vorstellend, gross in der Zeichnung, einfach und klar, reliefartig und malerische Perspective vermeidend in der Composition, von classischem Stylgefühl, wie alle Arbeiten Th. Allens.

Altberühmt ist Wedgwoods Jaspiswaare, jene kleinen weissen Reliefs auf farbigem Grund, die eigentliche Specialität des renommirten Hauses. Wenn uns auch dieser keramische Kunstzweig nach unserem heutigen Geschmack nicht mehr recht zusagen will, weil diesen Objecten schon in Folge ihrer technischen Herstellung immer eine eigenthümliche Härte der ganzen Erscheinung und der Einzelformen anhaftet, so bleiben sie doch eine sehr beachtenswerthe Species. Freilich hat diese Fabrikation nicht allein an Bedeutung verloren, sondern sie ist auch technisch ganz deutlich zurückgegangen und erreicht die Vollendung der alten Muster nicht mehr. Wir wollen heute das fette, einheitlich unter der Glasur Verschmolzene, wie es in Fayence, Majolica und selbst, wie wir sahen, neuerdings im Porzellan zu erreichen ist, die unbestreitbare Nüchternheit und Trockenheit der Jaspiswaare befriedigt uns nicht mehr und neben Pâte-sur-Pâte-Porzellan kann dieselbe auch gar nicht bestehen. Namentlich die unverkennbar ihr den Ausdruck gebende mechanische Vervielfältigung gegenüber der bei jenen Porzellanen allein anwendbaren künstlerischen Hand-

fertigkeit setzt die Jaspiswaare in heutiger Schätzung sehr herab.

Bekanntlich besteht das Jaspisgut in der Hauptsache aus einer Thonmasse, die neben Feldspath einen hohen Procentsatz Schwerspath, also schwefelsauren Baryt, enthält. Die Oberfläche ist mittelst gewisser Chrom- und Kobaltfarben, auch mit Schwarz bei einzelnen Stücken, überzogen und zugleich imprägnirt. Am häufigsten ist der blaue Grund, aber jenes schöne Blau der alten Stücke mit dem feinen Stich ins Grüne findet sich heute nicht mehr. Von der weissen, im Brande etwas durchscheinend werdenden Masse sind dann die oft überaus zarten und flachen, in den kleinsten Exemplaren immer aus geschnittenen Metallformen ausgedrückten Figurenreliefs und Ornamente aufgelegt. Es ist also das Gemmenartige angestrebt, der geschnittene zweifarbige Ringstein ist das Muster und es passt diese Technik auch nur für das Kleine, Niedliche und Zierliche.

Von 1770 an begann der alte Josiah Wedgwood diese Specialität und ungefähr sieben Jahre später lieh ihm der bedeutende englische Bildhauer John Flaxmann seine Beihülfe. Es entstanden die Copien der in englischen Museen befindlichen antiken Gemmen, es kamen grössere Medaillons, Plättchen und Leisten als Einsatzstücke in die Möbel dazu und auch die Ausstellung Wedgwoods zeigt in einem grossen Aufbau aus Eichenholz, Chiffonnière genannt, diese Anwendung. Dann entstanden allerlei Nippes, kleinere und grössere Phantasiegeräthe und Vasen, aber je grösser die Stücke werden, desto mehr verlieren sie ihren Reiz, werden trockener, härter und nüchterner, zumal wo sie in die Formen des kalten Classicismus des Empire übergehen, dem übrigens dieses Ornament ausserordentlich zusagte, so dass dasselbe zu jener Zeit in höchster Gunst stand.

Heute zeigt sich in manchen Proben eine freiere Richtung und die von C. Toft modellirten grösseren Reliefs, deren Inhalt aus Godeffroy Chancer, Shakespeare und Milton entnommen, sind nach künstlerischer Seite durchaus schön. Die Mehrzahl der exponirten Stücke sind aber ältere und alte Modelle und damit wird denn vornehmlich die antiquarische Liebhaberei befriedigt, welche den Artikel noch aufrecht erhält. Immer findet sich in der Collection die Copie der Portlandvase nach dem Original im British Museum. Das ist bekanntlich eine antike Glasvase, deren milchweisser, auf dem tiefblauem Grunde liegender Ueberfang

nach Art und Vorbild eines zweifarbigen Onyxgefässes zu einem Figurenrelief ausgeschnitten ist. Bei dieser Wedgwood'schen Copie ist nun aber der Grund schwarz, kohlschwarz, matt und todt und es tritt hier noch mehr zu Tage, was wir eben schon erwähnten, dass die technisch-stoffliche Schönheit und deren Reiz fehlen.

Der Wedgwood'sche Jaspis hat in England mehrere Nachahmer. Adams & Bromley von den Victoria-Works in Hanley in Staffordshire liefern wohl das technisch Gleichstehende, halten sich aber mehr an moderne Darstellungen, wozu eigentlich das Material weniger passt, ohne aber irgend wie zu übertreffen.

Auch das Schleifen und Graviren der glasirten Gefässe findet sich schon ziemlich häufig bei anderen Fabriken, es scheint aber dennoch nicht eigentlich eingeführt und dem Publikum gefällig geworden zu sein, wie auch wir nicht viel davon halten. Gleichwohl sehen wir dies Ornament bei dem billigen Gebrauchsgeschirr in Anwendung, an der Rokingham-ware, nach den nunmehr eingegangenen Rokingham-Works in Swinton so genannt. Das ist ein Braungeschirr für Küche und gewöhnlichere Bedürfnisse, ein gelblicher Thon, im Innern der Gefässe durchsichtig, aussen braunsteinbraun glasirt, also meint man, wie wir es in Deutschland auch haben. Wie weit aber das englische Fabrikat das deutsche an Solidität und qualitativer Vollkommenheit übertrifft, das muss man an diesem ordinären Geschirre selbst sehen.

Die meisten übrigen Aussteller gehen dieselben Wege, wie wir sie im Eingang schilderten und bringen Alles. W. & J. A. Bailes in Alloa stellen ein hübsches Sortiment jener früher sehr beliebten, auch aus Wedgwoods Werkstätten stammenden Tortois-ware aus, die wie Schildpatt gelb und braun gewölkt und gefleckt ist. Die Brownhills Pottery-Compagny in Tunstall bringt dazu glänzend schwarz glasirte und entsprechend bemalte Fayencen, auch solche in zierlichster indischer Art und sehr reich decorirt.

Auch einige Agenten, Vertreter englischer Potteriefirmen haben ausgestellt und Minton'sche Erzeugnisse finden sich zum Beispiel in der Collection von T. Goode & Co. in London wieder, auch A. B. Daniell & Son in London bringen ein zusammengewürfeltes Sortiment aus allen Fabriken und es erschwert dies gar nicht unbedeutend die Uebersicht und das Studium.

Aber eine interessante Erscheinung, eine ganz eigenthümliche Ausstellung, nämlich eine Sammlung von Schüler- und Dilettantenarbeiten zeigen Howell, James & Co. in London, die keine keramischen Fabrikanten, sondern Decorateure, Zimmereinrichtungs-Lieferanten sind, die auch unter den Broderien und Posamenterien der Classe 36 ausgestellt haben und als Kunsttischler in England grossen Ruf geniessen.

Diese Firma brachte in einem von Lewis F. Day hübsch arrangirten Pavillon die alterthümlich geschnitzten, häufig auch nur aus Säulen und Leisten zusammengefügten, oft in ganz primitiven Formen gehaltenen hölzernen Uhrgehäuse, die auch in einzelnen Mustern nach der Königin Anna genannt sind. Diese kleinen Möbel, dazu auch Etagèren, Glasschränkchen, Kästen und Chatullen haben alle die Eigenthümlichkeit und es entspricht dies so ganz der englischen Vorliebe für keramische Erzeugnisse, dass die Flächen und Füllungen, Schilder und Giebelfelder, bei den Uhren vornehmlich die Zifferblätter, kurz alles, was daran überhaupt möglich, aus Fayenceplatten gemacht sind. Auf den geschickt angebrachten Consolen und in den eingeordneten Nischen stehen dann noch Gefässe aller Art, Vasen, Becher, Büchsen und Krüge und wirklich, das ist sehr nett und decorativ. Hauptsächlich ist zu diesem Schmuck die Doulton-Waare und die Lambeth-Fayence verwendet, die sich allgemeiner und steigender Beliebtheit erfreut. Aber wenn diese Gefässe auch in der Doulton'schen Fabrik gedreht und gebraunt sind, die Entwürfe und die Decoration jedes Stückes rührt von den Schülern der Lambeth-Kunst-Schule her, die sich auf diese Weise practisch üben und die fabrikationsmässigen Nothwendigkeiten kennen lernen.

So ist es auch mit den Dilettantenarbeiten und alle Platten und Plättchen der Fayenceeinlagen an den kleinen Möbeln und Uhrgehäusen, dazu alle Teller, Schüsseln und Vasen bei Howell, James & Co. sind Dilettantenarbeiten. Wir sagten an früherer Stelle, dass in England die Aquarellmalerei sehr beliebt und in Folge dessen auch besonders ausgebildet wäre. Diese auch in Privatkreisen weit verbreitete Kunstübung hat sich nun auf das Fayencematerial geworfen und es konnte ihr das eigentlich nicht allzuschwer fallen. Howell, James & Co. sind aber der Sammelpunkt dieser Bestrebungen, der Heerd im wahren Sinne des Wortes, zu dem die auswärts, im Familienhause des Dilettanten ge-

fertigten Malereien zurückkehren, um Glasur und Brand zu erhalten und von da aus in den Handel gebracht zu werden.

Vornehmlich Frauen und Mädchen und zwar aus den höheren Ständen sind die Künstler, die ganz nach ihrer Neigung einen Kopf, ein Genre- oder Thierstück oder Landschaftsbild, auch Ornamente, für die Uhren dann Allegorien der Jahreszeiten, der Monate, des Thierkreises, der Stunden und was es da weiter Bezügliches gibt, malen und ihre Honorare dafür beziehen. Dieser Zweig nützlicher und erwerbender künstlerischer Thätigkeit innerhalb der Familie und in Verbindung mit einem, wie man ihn nennen kann, Verleger, hat in England schon eine ansehnliche Bedeutung gewonnen und das ungetheilte Interesse des Publikums aller Classen ist ihm zugewendet. Alljährlich findet in der Gallerie für Kunsttöpferei der genannten Firma in London und unter dem Protectorate des Prinzen und der Prinzessin von Wales eine Ausstellung dieser Damenarbeiten statt und die urtheilfällenden Richter sind die Künstler E. W. Cooke und Frederic Goodall. Die Frau Kronprinzessin von Deutschland, die das ganze Interesse für Kunst und Industrie ihres hochseeligen Vaters bethätigt, stiftete eine besondere goldene Medaille für die besten Leistungen auf diesen alljährlich wiederkehrenden Liebhaber-Ausstellungen.

T. C. Brown-Westhead, Moore & Co. von den Victoria-Works in Staffordshire haben eine sehr grosse Collection aufgestellt, räumlich fast die grösste und auch wieder Alles. Die beiden weichen Porzellansorten, namentlich Alt-Sèvres, reizend ornamentirte flache Teller, dann die decorirten und gemalten Fayencen jeder Species und in wahrhaft imposanter Menge die plastischen, polychrom glasirten Fayencen sind da vertreten. Die letzteren scheinen wieder dem englischen Geschmack vieler Kreise zu entsprechen, sie repräsentiren das der Thierliebhaberei zusagende Genre, freilich ganz naturalistisch in der Idee, der Anordnung und Detailausführung. Was Palissy und seine Nachfolge in Schlangen, Molchen und Fischen, Muscheln und Krebsen geleistet, das wiederholt sich hier mit Hunden und Katzen, Hühnern und Tauben und allen Jagdthieren. Die sind in Verbindung gebracht mit Körben, Fässern, Kübeln und Kästen, oft aus Aesten und Rinden zusammengefügt, mit Schilf- und anderen Pflanzengruppen, also ganz rustique und das gibt nun Luxus- und Phantasiegeräthe und Gefässe tausendfältig.

Es ist dies die eigentliche englische Marktwaare im Palissygenre, oder auch Majolica genannt, hier auf der Ausstellung war dasselbe aber vornehmlich durch grosse Schaustücke vertreten, die bezüglich ihres Maassstabes und im ungebändigten Naturalismus recht weit gingen. Lebensgrosse Schwäne, grosse Aufsätze aus Schilf und Muscheln, Candelaber und Guéridons, deren Schäfte Pflanzen, oder Vögel oder auch eine menschliche Figur, so war die Mehrzahl dieser Sachen.

Das Figurenfach in den feinen, porzellanartigen, leicht gelblich getönten Massen, dem Parian, ist vornehmlich durch W. T. Copeland & Sons in London vertreten, deren Fabrik gleichfalls in Stoke-upon-Trent, und die den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, das Parian erfunden zu haben.

Die Masse besteht vornehmlich aus weissem Thon, dem China clay und sehr viel Feldspath, es kommen auch wohl Zusätze aus Glas und gewisse Fritten dazu, um die Transparenz zu erhöhen und die gelbliche Färbung der Masse resultirt aus dem geringen Eisengehalt der Rohmaterialien. Es ist Bedingung, diese Waare nur im reinsten Oxydationsfeuer zu brennen, welches eben das färbende Eisenoxyd entwickelt und zur Wirkung bringt.

Das Parian erfreut sich in England grosser Schätzung, es soll dem Marmor der griechischen Insel Paros gleichen und es hat diese Biscuitmasse etwas für sich. Dagegen ist doch nicht zu läugnen, dass die gelbliche Nüance häufig zu kräftig auftritt und ebenso der durch die beginnende Schmelzung hervorgebrachte Lüster zu sehr entwickelt ist. Beide Erscheinungen im Verein erzeugen dann ein weichliches, seifenartiges Ansehn ohne Kraft und mineralische Tüchtigkeit, welche doch dem Marmor entsprechen würden.

Sehr gross ist der Formenreichthum bei Copeland's Erzeugnissen und vorherrschend ist die menschliche Figur in allen möglichen Variationen, wie sie an Gefässen, Jardinièren und Aufsätzen vorkommt. Aber auch hier herrscht der Naturalismus noch unumschränkt und mit einer Freiheit in der Anordnung und Wahl der Motive, die weit über das künstlerisch Erlaubte hinausgeht, dazu eine Negirung der Gestaltungsgrundsätze, die wieder ganz dasselbe ist, wie jene Verwendung der Thierfiguren in den Ausstellungsstücken der vorhin besprochenen Firma.

Da ist zum Beispiel eine der viel vorkommenden Confect- oder Obstschaalen. Es ist die ausgehöhlte Hälfte eines Kürbis und von einem Paar knieender savoyscher Kinder, einem Knaben und einem Mädchen, gehalten. Um die Schaale und längs des Randes derselben winden sich rankende Zweige und die naturalistisch-faltigen Blätter sind so gross, wie eine halbe Kinderfigur. An dem innerhalb der sechs Ecken in seinen Kanten geschweiften Sockel ist dann als Mittelstück eine bärtige Maske angebracht, die wieder von stylistisch-modellirten Blattornamenten flankirt wird. Passt denn das nun zusammen? Wäre das nur aus ordinärem Material gemacht, da würde es Niemandem gefallen, gewiss nicht, so stützt sich aber das schwache Machwerk allein auf das werthgeschätzte Material und wird dadurch Vielen erträglich.

Oder ein anderes Exempel. Auf einer Sockelplatte bäumt sich eine Wasserhose in die Höhe, die ganze Oberfläche des Sockels ist Wasser, welches gegen die Mitte hin zusammenströmt. Der garbenförmige, dicke Strahl trägt eine veritable Muschel, die wahrhaft colossal im Verhältniss zu den beiden halbnackten knieenden Mädchen, welche die Schaale mit den Schultern stützen. Diese simplen Mädchen, durchaus keine Nixen oder Wasserjungfern, knieen geradezu und mit sicherem Vertrauen auf der Wasserfläche und in den starren Wellen krabbeln auch noch Amoretten herum. Solche phantasielose Anordnung und ganz unkünstlerische, erfindungslose Erfindung gehen durch die Mehrzahl dieser Geräthe so fort.

Von wahrer preciöser Schönheit dagegen ist eine Anzahl Gefässe aus französischem Frittenporzellan, die nicht mit Bildern bemalt und nicht plastisch verziert sind, sondern decorirt im wahren und ächten Sinne des Wortes. Das Schönste ist ein Paar indische Vasen in Blau und Gold, gleichfalls vortrefflich sind die seladongründigen flaschenförmigen Gefässe mit buntem Email und Gold und einzig die in japanisch-freier Anordnung von Hürten decorirten Vasen, deren blumenreiches und farbenprächtiges Pflanzenornament seines Gleichen sucht.

Wahre Kostbarkeiten und von bewundernswerther subtiler Technik sind dann die nur in zwei Kännchen und einem Tässchen vorhandenen Stücken in Jewelled Porcelain, vorherrschend mit türkisblauen hochstehenden Perlentropfen besetzt und reich mit Reliefgold umsponnen und

überzogen. Auch in dieser Decoration kann man zu weit gehen, wenn man etwa ganz den Effect der Goldschmiedearbeit zu erreichen sucht und die Porzellanpaste vollständig deckt und verläugnet. Bleibt derselben aber ihr Character gewahrt, dann wirkt die überaus zierliche und ganz passende Emailtechnik mit den reichen, wenn auch in den Motiven ganz einfachen Mustern reizend und bestechend, die Sache ist ächt und gut, immer aber fabelhaft theuer.

Eine ganz aparte, vielleicht vornehme, aber durchaus nicht hohe künstlerische Stellung nimmt die Royal Porcelain Works Compagny in Worcester ein, ein altes Etablissement, im Jahre 1750 von Dr. Wall gegründet, also noch vor Wedgwood. Diese Anstalt unter der Leitung R. W. Binns hat ein besonderes Material zu eigen und producirt in demselben, wo sie sich zeigen will, wie hier auf der Ausstellung, nur technische Kunststücke der schwierigsten Art, Proben der äussersten Geschicklichkeit und exactesten Handfertigkeit, die in der That bekunden, dass man in der sehr difficilen Paste wirklich Alles ausführen kann, Alles und Jedes, wenn es auch gar keinen Sinn hat. Das ist nicht zu viel gesagt, wir werden es sehen. Dass es aber die berühmte und den Ruhm auch beanspruchende Worcester-Fabrik ist, die dem Zeitgeschmack oder der Tagesmode mit diesen oft platten, gehalt- und gedankenlosen, jeder gesunden Idee und dem Material geradezu widersprechenden Erzeugnissen huldigt, das ist noch ein recht übles Zeichen für die englische Kunstindustrie. Zum Glück haben wir schon herrliche Werke auf diesem Gebiete gesehen, desto mehr aber müssen die Gegensätze in der Keramik dieses Landes frappiren. Fanden wir in der französischen Abtheilung ja auch Verirrungen, so sind es aber doch geniale Anläufe gewesen, künstlerische Excentricitäten, ein Hinausschiessen über das Ziel und es fehlt nur die Mässigung. Hier sind es aber kleinliche, engherzige Tüpfeleien, künstliche Spielereien ohne künstlerischen Animus.

Das Material ist das sogenannte Ivory-Porcelain, eine stark ölgelbe und ölig glänzende, sehr transparente Parianmasse oder ein Mittelding zwischen Parian und französischem Frittenporzellan von entschieden weichlichem, teigigem und süsslichem Ausdruck. Man kann es ja mit Elfenbein vergleichen, aber nur mit vergilbtem, abgegriffenem, antiquarischem Elfenbein.

Aber trotzdem kommt das Material an vielen Gefässen

zur Geltung, wenn man bei den gewöhnlicheren Formen bleibt. Es erscheint sehr hübsch, nett und zierlich an den Dessertservicen mit modelled Gold- and Bronze-ornaments, also mit Gold in allen Farben, besonders in Grün, matt und polirt, das hoch erhaben aufliegt, wie ciselirt und in bewundernswerther Behandlung, die das altwiener Reliefgold weit hinter sich lässt. Diese hochliegenden Filetverzierungen erinnern ganz an japanische Metallotechnik und die Golddecoration in dieser der Worcester-Fabrik ganz eigenen und wirklich bedeutenden Vollendung spielt an allen Erzeugnissen derselben eine Hauptrolle.

Dann kommen die, wenn man sich mit der ganz specifisch ostasiatischen Richtung aussöhnt, gleichfalls vortrefflichen, japanisch in allerdings ganz selbstständiger Bearbeitung gehaltenen Dessertservice mit einem prächtig warmen Blau unter Glasur bemalt, die grünen Fonds mit Reliefgold, die ebenfalls in japanischer Art, aber wieder frei und doch mit völligem Hineinarbeiten in die mongolische Kunstanschauung hergestellten, oft bizarr, oft reizvoll geformten und decorirten Büchsen, Flaschen und Schaalen. Von ganz besonderer Farbenpracht sind die flachen Teller in Imperial-Red, auf welchen freilich sehr sonderbare Bilder, Seesterne, Muscheln und dergleichen in wirklichem Goldrelief, kaum mehr Reliefgold, angebracht sind.

Technisch sehr interessant und auch von schöner Farbenwirkung sind sodann die farbig glasirten Fayencegefässe in einfachen Formen und mit achatartiger Mischung der Farben, die allerdings fast wie Muranoglas aussehen und auch Faïences vitreuses genannt werden.

Eine weitere Specialität ist auch hier wieder das Juwelenporzellan. Tässchen und Kännchen mit Türkistropfen besetzt und von Goldnetzen übersponnen, in der Mitte ein farbiges Emailmedaillon, liegen diese choses précieuses in eleganten Sammetetuis und daran reihen sich die durchbrochenen Ziergefässe, welche mit äusserster Geschicklichkeit ausgeführt, an Spitzengrund und Tüll gemahnen, oder wie feinste Beinschnitzereien, die auf dem inneren Gefässkörper aufliegen.

Bei aller Eigenthümlichkeit und Sonderbarkeit in der Richtung geht das Alles noch an, nun aber folgen die höheren Kunst- und Schaustücke. Copien von Bambusschnitzereien, die bekannten cylinderförmigen Pinselhalter in grossem Maassstabe und in der barocksten chinesischen

Art, mit plumpen, knorrigen und tausendblätterigen Bäumen, die bezopften Kinder des himmlischen Reiches neben ihren Gartenhäuschen mit den geschweiften, glockenbehangenen, mit Fisch und Drache gefahnten Dächern, viereckige, rhomboidische und polygone Teller, wie aus geschnitzten Beinplatten zusammengefügt, es folgen auch Muscheln an die Wand zu hängen und dergleichen. Weiter noch! Da ist ein romanisches Trinkhorn mit allen Metallbeschlägen in der weichen Masse auf das Genaueste copirt, die ausgezackten Reifen mit Ringen und Oesen, die zwei Füsse, Adlerfänge, welche Kugeln umklammern und damit nichts fehlt, auch der Deckel bewegt sich in einem Charnier von derselben Masse. Ein Porzellancharnier, man denke!

In dieser Art folgen dann noch viele Stücke. Zum Beispiel die chinesische, aus Bambusstämmen zusammengebaute, durchbrochene, gegitterte Gartenlaube, etwa 30 Centimeter hoch und ganz zweck- und bestimmungslos. Auch deren Thüre bewegt sich in wirklichen Angeln, sie geht auf und zu in Porzellangelenken. Das Ganze ist noch überzogen von wirr durcheinander gewachsenen Schlingpflanzen, alles ganz frei und durchsichtig, auch Vögel und Insekten sind darin. Sogar finden sich auch, diese Richtung auf's Beste vervollständigend zu repräsentiren, die Attrapen, das Blatt der Nymphäa als Teller und an der Seite, am Stengel sitzt die halbgeöffnete Blume als Tasse, oder es sind diese Blumen gross, klein und noch kleiner, zu oberst die becherförmige Knospe, als Tafelaufsatz geordnet und bunt bemalt. Da darf man doch wohl billig fragen, hat denn die englische Kunstindustrie kein Kensington-Museum? Kennt man dort kein South-Kensington-Museum?

In besonderer Vitrine waren die eigentlichen Haupt- und Paradestücke ausgestellt, ein Paar Vasen in Elfenbeinporzellan mit farbigen Golddecorationen, welche die italische Kunsttöpferei des 16. Jahrhunderts darstellen sollten. Es waren zwei grosse Gurden in barocker, schwerer, durchaus unschöner und unorganischer Ornamentation, nichts von edler, schwungvoller, italienischer Renaissance. An Stelle der an diesen Gefässen üblichen bandaufnehmenden Ohrenhenkel sassen die Köpfe der alten Meister, Rafaels und Michel Angelo's an dem einen, Luca della Robbia's und Georgio Andreoli's an dem anderen. Auf dem ersten war dann der Potter, auf dem zweiten der Painter dargestellt, aber nicht etwa gemalt oder in Relief, nein, es blieb

der Worcester-Fabrik vorbehalten, den Puppenstubenstyl zu erfinden und in Anwendung zu bringen. Die vordere Wandung der Gefässkörper war tief eingedrückt, hineingewölbt, so dass eine Nische entstand, die wohl ganz den inneren Hohlraum verdrängte, also das Gefäss an sich zu nichte machte, deren Rückwand beinahe an die hintere Wand der Vase selbst reichte. In der einen Vasennische sass der Töpfer an der Scheibe und drehte seinen Topf, ein Gehülfe an einem Tisch setzt Henkel an. Im Gegenstück sitzen der Maler und sein Lehrling, die bemalen Vasen und Teller. Und nun alle diese Figuren, die Geräthe und Mobilien, die Werkzeuge und die fertigen Gefässe in der Werkstätte, alles ist frei und in völliger Rundung, eines hinter dem andern auf dem Plane geordnet — ist das nicht die wahre und wahrhaftige Puppenstube? Aber auch das hatte seinen Liebhaber gefunden, es war vendu und wohl zu sehr hohem Preis.

Da ist es eine Wohlthat, von dieser Ueberfeinerung im Material und von dieser raffinirten Abweichung in künstlerischen Intentionen zum Doulton'schen Steinzeug zu gehen, welches uns urderb und naturwüchsig entgegentritt und wahrhaft erfreulich und erfrischend wirkt.

Doulton & Co. in Lambeth-London haben eine alte und wohleingerichtete Steinzeugfabrik, die mit zwei Schwesterfirmen aus der unverwüstlichen Masse vornehmlich jene grossen chemischen Geräthe, Säureapparate und Kühlschlangen, Destillationsblasen, Spirituskrüge und alles in dies Fach Einschlagende bis zu den Tintenflaschen herab fabricirt. Kurz vor dem Jahre 1872 begann die Fabrik unter der Leitung ihres Chefs Henry Doulton und in Verbindung mit dem Lehrer der Lambether Kunstschule, Sparks, das derbe, salzglasirte Steingeschirr auch künstlerich zu behandeln und wie das gelungen, könnte für unsere deutschen Steinzeugfabrikanten der Rheingegend eine sehr instructive Lehre sein. Freilich haben wir in Deutschland nicht ein englisches Publikum, welches zugreift, kauft und werthschätzt, wenn auf dem heimischen Boden etwas Neues wächst. Wir haben kein Publikum, wie jenes, welches mit freudiger Begeisterung sagt, das ist etwas Heimisches, dass müssen wir haben, pflegen, unterstützen, eben weil es ein Heimisches, Englisches ist. So kam das Steinzeug rasch in die Höhe.

Es ist ganz erstaunlich, aber eben so berechtigt und er-

freulich, wie sich diese Doulton-Waare beliebt gemacht hat und vollständig eingebürgert ist. Wir sahen dies Steinzeug schon an den Uhrgehäusen bei Howell, James & Co., aber in der ganzen englischen Ausstellung bei allen Decorateuren, auf allen Möbeln und Kaminen, in jedem Glasschrank und im Pavillon des Prinzen von Wales, selbst in den englischen Restaurationen, überall steht das Lambeth-Steingeschirr, dessen Ausdruck neben seinem hohen decorativen Werthe das Aechte, Derbe und Solide ist.

Es ist lederfarbig, gelblich und bräunlich dieses Steinzeug, aus Devonshire- und Dorsetshire-Thon hergestellt, freigedreht und mit freier Hand verziert, geschnitten, radirt, gekratzt und geriefelt, auf den Flächen mit conventionellen Blättern und Schnörkeln versehen, vorstehende Ränder und wulstförmige Toren sind ausgekerbt, geperlt oder prismatisirt, Sterne und Rosetten sind aufgelegt. Alles ist ohne Ueberfeinerung und falsche Zierlichkeit, ganz wie es das einfache, derbe Material verlangt, oft recht naiv handwerksmässig mit den primitivsten Ornamenten versehen und immer doch wirklich geschmückt und künstlerisch durchhaucht, kurz es ist eine vollkommen styläclite Erscheinung. Es darf sich unserem deutschen Siegburger, Raerener und Frechener Steinzeug des 16. Jahrhunderts getrost zur Seite stellen, mit welchem es in mehr als einer Hinsicht, wenn auch nicht häufig in den formalen Decorations-Elementen, Aehnlichkeit hat.

Gleich wie bei jenem ist auch im Doulton'schen Steinzeug ein jedes Stück freigedreht, das Ausformen der Gefässe ist ganz ausgeschlossen und Arbeitsformen gibt es nur für die Belege. Fortwährend variiren die Muster und da immer nach neuen Skizzen und Entwürfen gearbeitet wird, so existirt jedes Stück thatsächlich nur einmal, oder höchstens zweimal in einem Vasenpaar. Hat der Dreher sein Stück frei- und dann abgedreht, gerändert und profilirt, hat es ferner eine gewisse handliche Härte durch Abtrocknen erlangt, so kommt es zum Decorateur, der mit sicherer Hand und scharfem Stahlstift die auf- und niederstrebenden durch Toren und Tänien gebundenen Blätterformen oder die umlaufenden Ranken und Gewinde einradirt. Diese einfachen Ornamente erinnern an Renaissance, wenigstens häufig in der Anordnung, welche die structiven Glieder wohl berücksichtigt, oft aber sind die ornamentalen Formen ganz primitiv, so dass sie mit jenen nichts gemein haben. Häufig sind

auch geometrische Motive, gitterartige Eintheilungen, zackenförmige Felder und solche aus Halbkreisen, immer mit kräftigen Tiefschnitten begrenzt und oft innerhalb dieser Einfassungsfurchen geschuppt, geschacht und gewaffelt.

Nach dieser Behandlung kommen die Gefässe unter die Hände der Mädchen, die zunächst aus einer weissen Masse, die wie Porzellan aussieht, die Rosetten, Knöpfchen, Prismen und Perlenstreifen auflegen, dort wo der Decoratenr die betreffenden Marken und Vorzeichnungen hinterlassen hat. Diese weisse Masse besteht aus demselben Thone, dem der feine Sand abgeschlämmt und mit feingemahlenem calcinirtem Flintstein wieder reichlich ersetzt ist. Die Rosetten und sonstigen Belege werden aus Metall- und Thonformen genommen und auf die angeschlickerte Stelle hingedrückt, oft mit der stempelförmigen Matritze selbst. Namentlich aber ist bemerkenswerth, dass die Perlenstreifen, welche das Gefäss umspannen oder häufiger und characteristisch die Rippen der Ornamentenblätter bilden, nicht mit dem rotirenden Rad hergestellt sind, sondern dass auch hier jede Perle einzeln aufgelegt ist. Das scheint sehr mühsam, geht aber doch verhältnissmässig schnell von Statten und zwar auf folgende Art. Es wird ein dünnes Streifchen der weissen Auflegmasse ausgewalzt und dann mit dem senkrecht gehaltenen Thon- oder Metallstempel je ein Stückchen von diesem liegenden Massefaden abgezwickt, sofort auf die angenetzte Stelle übertragen und angedrückt, der Stempel aber wird mit einer drehenden Bewegung auch gleich wieder zurückgenommen. So entsteht um jede Perle ein vertieftes Rändchen und sollte neben demselben ein kleiner Grat aus etwaigem Ueberschuss des weissen Massestückchens stehen geblieben sein, so ist derselbe so dünn, dass er, ganz lufttrocken geworden, dem Bürstenstriche leicht weicht und verschwindet.

Sodann haben die Mädchen noch das Bemalen zu besorgen, wozu es nur zwei Farben gibt, Kobaltblau und ein tiefes Braun aus Eisenroth mit Manganoxyd, beide mit geringen Zusätzen des Hauptthones vermischt, um ihnen mehr Widerstand zu verleihen gegen das Zehren und Lösen der Chlordämpfe bei dem Salzen des Ofens. Die Waare wird dann, wie jedes ordinäre Steinzeug in einem einzigen Feuer vollendet, zu der characteristischen Härte gebrannt.

Diese zwei Farben sind nun dünner oder dicker aufgetragen, auf den natürlichen Thongrund oder namentlich das

Blau auf die porzellanartig weisse Belegmasse, dann im Feuer etwas gelaufen, in den Tiefen der Verzierungen angesammelt, verschwommen und voll Zufälligkeiten. Und dies wenige Coloristische genügt, um im Verein mit der leder- oder rehbraunen Färbung des Materiales, das an den Rändern und Henkeln oft etwas dunkler wird und je nach der Ausladung der Gliederungen auch im Glanze variirt, eine äusserst harmonische und warmtonige Wirkung hervorzubringen. In der That ist das Lambeth-Steinzeug sehr decorativ und stimmt zu geschnitzten Möbeln ganz vortrefflich.

Was die formalen Elemente der Ornamentation anlangt, so scheint es uns doch, als ob man an ein altenglisches nationales Erzeugniss angeknüpft hätte. Es gibt da einen festlichen Posset-Pot, in welchem besonders in Staffordshire und Derbyshire die Biersuppe des Weihnachtsabends angerichtet wurde. Fr. Jännicke gibt in seinem Grundriss der Keramik die Abbildung eines solchen Gefässes aus der Sammlung Bateman in Youlgrave und setzt diese gedeckelte Terrine in das Ende des 15. Jahrhunderts. An diesem Pot sind fast sämmtliche Motive der Doulton'schen Decoration vorgebildet, die zackigen Flächentheilungen, die gereihten Perlen, Blätter und Blumen, es ist ein wirkliches Muster dieser Art.

An grossen Vasen und Schaalen der Doulton-Waare treten dann auch Flächen auf, die mit einem Ueberzuge aus Flintsteinmischung silbergrau gefärbt sind. In diese Bildflächen hat Miss Barlow Thierstücke gezeichnet, das heisst, auch einradirt, kräftig skizzenhaft, aber höchst correct, lebendig und characteristisch. Da sind fliehende Hirsche und andere Hochwildbilder, auf einer Schaale ein schläfriges Grauthier, dann auf anderen Katzengruppen, auf Tassen niedliche Mäuse und auf einem Paar der grössten, wohl einen Meter in der Höhe messenden Vasen ganz prächtige Löwen- und Tigerfamilien. Dieses Vasenpaar kostet 2940 Franken, ein Preis, der uns doch nicht verständlich ist.

Weiter ist eine Reihe meist kleiner Gefässchen vorhanden, an welchen die silbergraue Masse nach Art der Engobe-Malerei verwendet ist, oder wie Pâte-sur-Pâte. Obwohl wir dies Wort nicht gerne missbrauchen, so bezeichnet es doch hier die technische Mache genau. Es liegen auf dem rehbraunen Grunde die helleren, sehr flach erhabenen und mit dem Pinsel aufgetragenen, sich schlängeln-

den und rankenden Blattornamente, deren Umfassungslinien, Rippen und Falten wieder mit dem Stahlstift sgraffitirt sind.

Dann hat man die silbergraue Masse selbst zur Herstellung kleiner Schmuckgefässchen verwendet und aus blaugefärbter Flintsteinmischung die Pinselornamente hergestellt, auch weisse Sternchen und Perlen dazugefügt. Aber zu dieser Verfeinerung in der Ausführung reicht das ordinäre Material nicht aus, oder vielmehr, das Material verliert in dieser Raffinerie seinen eigentlichen Character, seine naturwüchsige einfache derbe Schönheit und jene zuerst beschriebenen Gefässe sind ohne Zweifel die rechten, originellen und besten.

Auch Plastik und Architektur haben von dem unverwüstlichen Lambether Steinzeugmaterial Dienste gefordert und es ist willig und fügsam gewesen. Eine in den Einzelmustern sehr abwechselungsreiche Balustrade umgab den Doulton-Court und zahlreiche Rosetten, Medaillons und umrahmte Reliefs waren im Freien angebracht, meistens von George Tinworth modellirt. Von diesem Künstler waren auch kleine figurenreiche Hochreliefs zu sehen, die äusserst naiv und kindlich erfunden, einfach und ohne viel Detail behandelt, dabei flott und sicher in der Ausführung sich zeigten. Von Tinworth war auch jener höchst sonderbare, in der Strasse der Nationen neben der Doulton'schen Terracottafaçade in einem kleinen Gärtchen aufgestellte Brunnen aus dem Steinzeugmaterial. Derselbe hatte die Form jenes babylonischen Thurmes, wie ihn die Bilderbogen und illustrirten biblischen Geschichten zeigen, es war ein stumpfer, etwa fünf viertel Meter hoher Kegel, welchen ein spiralischer Aufgang umwindet. Auf diesem Schraubenwege läuft das dem Gipfel entströmende und nur schwach rieselnde Wasser herab. Die Wandflächen, welche nun auf der gewundenen Wasserstrasse aufstehen, sind in einundzwanzig, mit Bögen überspannte Nischenfelder eingetheilt, die durch Thierfiguren, Reptilien, Vögel und Vierfüssler getrennt sind. In jeder dieser in die Länge gezogenen Nischen ist dann ein figurenreiches Hochrelief eingeordnet, dessen Gegenstand aus den alten und neuen Schriften der Bibel entnommen, in irgend einem directen oder mystischen Bezug zum Wasser steht. Viele dieser Bilder sind kenntlich und verständlich, andere nicht. Alle aber erinnern in ihren enggedrängten Compositionen und dem sehr freien Loslösen von dem Reliefgrund, auch in Auffassung und Formengebung ganz an die gothischen Stein-

bilder des 13. Jahrhunderts, wie sie sich zum Beispiel an der Notre-Dame-Kirche zu Paris in besonders guten Ausführungen finden. Der eigenthümliche und ganz undecorative Aufbau des Ganzen aber, an dem man nur bewundern muss, dass ein moderner Künstler so etwas zu Wege bringt, hat ein höchst merkwürdiges, wenn auch ganz zufälliges Pendant in einem altperuanischen Brunnen, den Professor Wiener mitgebracht und in der ethnographischen Abtheilung des Industriepalastes aufstellte. Da war es ein zu flacher Pyramide erhobener Steinblock und wieder in eingemeiselten Schlangenlinien und in feinen Rieselungen, auch an schauerlichen, aber gewiss bezüglichen Menschen- und Thierfratzen vorbei, fand das Wasser seinen Weg vom Gipfel herab. In der That, ein höchst merkwürdiges Seitenstück zu jenem englischen Brunnen, durch mehr als zwei Jabrtausende von einander geschieden, in ganz verschiedenen Völkern entstanden und doch so nahe verwandt fanden beide ihren Weg nach Paris und bei dem Vergleich, der so viele Aehnlichkeiten aufweist, kann man sich eines gewissen wehmüthigen Gefühles für die naive, so ganz befangen kindliche Schöpfung des englischen Künstlers nicht erwehren, die so eigenartig ist, dass man auf den Gebrauch eines künstlerischen Maassstabes ganz verzichtet.

Es bleibt uns noch übrig, der Lambeth-Fayence aus dem Doulton-Court zu gedenken, welche freilich weniger Anspruch auf Anerkennung als das Steinzeug erheben kann, obwohl ja diese neue Species in England gleichfalls hoch fashionable und begehrt ist. Hier ist das feiner präparirte Material des Dorsetshirethones als Fayence behandelt, also gebrannt, auf Biscuit gemalt und dann über die Malerei glasirt.

Alle Decorationen bestehen hier aus ganz naturalistisch behandelten, blüthenreichen Pflanzen, welche das Gefäss üppig überspinnen und überwuchern, über die Glieder hinüber, wie es kommt, also wieder nach japanischen Vorbildern. Es findet sich in diesem Blättergewirre auch ein Vogel oder ein Falter und auf Platten und Schaalen dieses Materiales hat man auch Köpfe und Figuren versucht. Aber diese Fayence ist bräunlichgelb und so hat die Malerei auf diesem Grunde wie auf einem bräunlichen Tonpapier keine klaren Farben und kein Farbenspiel kann zur reinen und ungetrübten Geltung kommen. Ueberall scheint das Ledergelb durch, alle Malerei ist gelb durchtränkt und wir können

der Sache keinen Geschmak abgewinnen. Die Preise, wie sie zum Beispiel für ein Paar einfach geformte drei viertel Meter hohe Vasen gefordert werden, 1250 Franken, erscheinen uns ausserordentlich hoch.

Das Doulton'sche Steinzeug hat bereits Nachahmer gefunden und da die Fabrikationstechnik in jeder Fabrik des ordinären Steingeschirres in Uebung, so erfordert es nur die nöthigen künstlerischen Kräfte, für welche eben die erwähnte Kunstschule in Lambeth sorgt. So fanden wir bei James Stiff & Sons gleichfalls in Lambeth zwar noch Anfänge, wenige aber doch nette Proben des decorativen Steinzeuges, welches sich gewiss auch in dieser Fabrik weiter entwickeln wird.

Die Fliessen erwähnten wir im Allgemeinen schon bei Mintons. Die Encaustic Tiles sind das, was wir in Deutschland in den Mettlacher und Sinziger Fliessen kennen, trocken gepresste, mit in gebrochenen Tönen gefärbten Massen eingelegte Steine, die bis zur Sinterung des feldspathigen Zusatzes gebrannt sind. Sie sind also ein feines künstliches Steinzeug im Gegensatz zu dem natürlichen ordinären, oder eine Masse, die nach den allgemeinen Grundsätzen der Porzellanfabrikation componirt ist. Naturgemäss und seiner Bestimmung nach ist dies Material auf einfache, bescheidene Muster angewiesen, denn es deckt vorzugsweise den Fussboden, vielleicht auch äussere Mauerflächen. Die Campbell Brick & Tile-Compagny in Stoke-upon-Trent war die beste und hauptsächlichste Vertreterin dieser Fabrikation. Eine andere Art sind die Embosset Tiles, also die mit erhabener Arbeit bedeckten Majolicafliessen. Hier liegt es schon in der Art des Ornaments, dass die Verführung nahe liegt, von den Regeln der Flächendecoration abzuweichen und es geschieht dies auch oft genug. Wo aber der Character des Flächenmusters gewahrt bleibt, wo zum Beispiel ein, nur um ganz weniges erhabenes Ornament die Fläche überzieht und dann eine oder mehrere Glasurfarben dazukommen, die schattiren und die Ränder und Kanten der Zeichnung lichter hervortreten lassen, da entspricht auch diese Art allen Anforderungen, die man an eine Wanddecoration macht. So mögen auch noch die erhaben modellirten Spaliere angehen, die von Schlingpflanzen durchflochten sind, wenn das Ornament nur einfach, rhythmisch und flach geordnet ist.

Die Hauptsache aber bleiben die glatten, decorirten und

gemalten Fayencefliessen. Diese sind auch die allgemein beliebten, sie sind über oder unter der Glasur bedruckt und bemalt, je nach Feinheit und Preis der Sorte und treten auf der Ausstellung mit ganz erstaunlichem Reichthum und Vielseitigkeit der Decorationsmotive auf, die uns eben das bestätigen, was wir über den in England ganz allgemeinen Gebrauch derselben schon sagten. Auch bei den englischen Decorateuren, in fertigen Wohnungs- und Zimmereinrichtungen, an den zahlreichen Kaminen und namentlich im Pavillon des Prinzen von Wales ist dieser Artikel in seiner Anwendung zu sehen.

Die Firma Minton, Hollins & Co. in Stoke-upon-Trent hat die Lieferung für diesen Pavillon gehabt und sie betreibt die Fabrikation der Fliessen als einzige Specialität, ebenso Maw & Co., die Besitzer der Benthall Works in Broseley und die Ausstellung dieser zwei grossen Häuser umfasst wohl alles, was in diesem Gebiet möglich ist und gegenwärtig geleistet wird. Neben persischen Mustern, die farbenschön und in der Zusammensetzung wie ein grosses Netzwerk sich über die Fläche ausbreiten, findet sich in ähnlicher Anwendung das Renaissance- und das gothische Ornament, letzteres oft in wenigen Farben, in Blau und Grau, Braun und Gelb ausgeführt. Diese Arbeiten sind in Anordnung und fein abgewogener Vertheilung der Farbenmassen oft musterhaft.

Von der zuerst genannten Firma waren an einer Kaminüberdachung auch Sgraffitotafeln angebracht, darauf waren englische Heilige und Patrone in einfacher Contourzeichnung auf gelbem Thone und dann war die Figur ganz von dem baunrothen, körnigen Grunde abgehoben. Das stimmte mit der Eichenholzschnitzerei ganz vortrefflich und harmonisch zusammen.

Mintons zeigten die Verwendung der gemalten Figur in der Flächenverzierung in höchst correcter Weise. Da war dieselbe nur in kräftig dunkeln Linien gezeichnet oder vorgedruckt, dann mit wenigen Localfarben angelegt und der Grund gemustert und ornamentirt, also in gothischer oder auch Renaissanceart. Die schottigen Barden und Geiger, die in einzelnen Bildern zwischen Ornamentfliessen vertheilt und mit diesen zusammen eine senkrechte Füllungstafel bilden, waren ganz vortrefflich ausgeführt.

Maw & Co. dagegen brachten hübsche Figurenzeichnungen wieder in anderer Art. Zuerst im holländischen Genre, Blau

in Blau, Schiffs- und Hafenfiguren, in flotter Skizzenmanier, dann englische Genrebilder, die in perspectivischer Behandlung der Paysagen schon etwas zu weit gehen, zuletzt aber Wandbilder in pompejanischer Art, die recht erfreulich sind. In fortlaufenden Friesbändern wechseln die mit phantastischer Tektonik bemalten Platten mit den mythologischen Darstellungen der Sonne, des Mondes und der Sternbilder ab, in anderen Fliessenstreifen alterniren die dunkelgrundigen Medaillonbilder der Elemente mit einfachen Ornamentplatten, die innerhalb geometrischer Theilungen Oelzweige und dergleichen zeigen, andere senkrecht geordnete Streifen bringen Renaissanceornamente, aufsteigende, Blumen und Früchte tragende Ranken, in denen lustige Amoretten herumklettern, alles nach italischen Vorbildern und in wohlverstandener Anlehnung an die herrlichen Loggien-Ornamente Rafaels. Diese Beispiele mögen genügen.

Es erübrigt uns noch, die englische Terracotta zu erwähnen, die von zwei Firmen repräsentirt war, von der Watcomb-Terracotta-Compagny in Saint-Mary-Church in South Devonshire und der Torquay-Terracotta-Compagny, gleichfalls in Devonshire, letztere Firma auf der Ausstellung durch J. Green & Nephew aus London vertreten. Die künstlerische kleine Terracotta zum Schmuck des Zimmers spielt deshalb in England eine andere Rolle als in Frankreich, weil das Material, dessen Reiz in der naturschönen rothen Farbe beruht, da vorzugsweise zu Gefässen verwendet wird, während dort in Frankreich mit der einzigen Ausnahme der besprochenen römisch-gallischen Gefässe der rothe Thon der Kleinplastik dient.

Beide englische Fabriken liefern so ziemlich das Gleiche, Gefässe in antiken Formen, zumeist Amphoren und Krateren in allen Variationen, dazwischen eine Oïnochoe, eine Olpe oder ein Lekythos, dann orientalische Flaschen, Gourden und dergleichen, oft einfarbig und die ganze decorative Wirkung der Form und dem Material überlassend, öfter mit Emailfarben ornamentirt, aber auch bemalt, leider sogar mit farbigen Landschaften und Seestücken neben den mattrothen Theilen des Gefässes. Dann kommen die lichteren plastischen Verzierungen auf dunklerem Grund und in wenigen Exemplaren die Plastik.

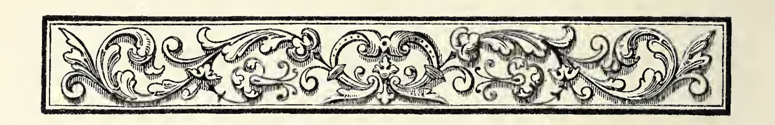
Technisch vollendet, wie alles englische Keramische, ist auch diese naturfarbig satt gelbrothe Terracotta, deren Material in der Torquaybucht gegraben wird, fest gebrannt,

viel härter und qualitativ tüchtiger, als das antike Gefäss oder dessen dänische und italienische Nachahmung und bei Gefässen steht das ja sehr gut. Aber was da werthvoll und dem Zweck entsprechend ist, das wirkt in einem Figürchen wieder ganz anders. Die geleckte, accurate und correct fabrikationsmässige Behandlung verleiht dieser Kleinplastik eine Härte und Dürftigkeit der Erscheinung, die gegen die geistvoll behandelte, technisch ja viel minderwerthige, französische Terre cuite freilich sehr absticht, also auch in diesem Falle hier nur Kunst und dort vorherrschend fabrikationsmässige Technik.

Zum Glück hat man aufgehört, die Gewänder und Nebendinge der Terracottafigürchen türkischblau zu emailliren, wie es vor wenigen Jahren einmal recht allgemein war. Man findet diese Farbe etwa noch an Sockeln und Postamentchen, aber immer steht der lebhaft glasige Glanz des brillanten Farbemails in einem zu grellen und unversöhnlichen Contrast zu dem bescheidenen Mattroth der Terracotta.

Beschliessen wir nun den Gang durch die keramische Abtheilung Englands. Was seine ausländischen Besitzungen und Colonien für uns Interessantes bringen, besprechen wir an anderer Stelle, da die politische Zusammengehörigkeit der Länder deren Reihenfolge hier nicht bestimmt.





Italien.

Das Gesammtbild italienischer Kunsttöpferei, welche seit geraumer Zeit sich fast ausnahmslos auf die Imitation der alten Majoliken und Fayencen verlegt hat, ist aus diesem Grunde ein beschränktes und einseitiges, es entbehrt völlig des Ausdrucks freier, künstlerischer Selbstständigkeit, wie wir es bei Frankreich und England zum grossen Theil gesehen haben und von neuer Richtung und frischen Lebenselementen findet sich kaum eine Spur. Wie lange das so gehen kann? Wir vermuthen ein baldiges Ende oder wir glauben vielmehr, dass diese Imitationsfabrikation ihren Höhepunkt hinter sich hat und schon im Abwärtsgleiten begriffen ist. Und es kann auch nicht anders sein bei einer so ausgebreiteten und für das grosse Publikum berechneten Nachahmung, sie muss flach und äusserlich werden, denn sie ermangelt des künstlerisch beseelenden Elementes.

Wir haben es hier hauptsächlich mit dem Material der alten, ächten Majolica zu thun, mit dem auf kalkhaltigem, ordinärem und missfarbigem Thongrund zinnemaillirten Geschirr, dessen Bemalung auf das rohe Email aufgetragen und mit diesem zugleich eingebrannt wird. Die technische Terminologie nennt diese Species heute gemeine Fayence und wir sprachen bereits unsere Ueberzeugung dahin aus,

dass eine technisch-künstlerische Weiterentwickelung des unvollkommenen Materials kaum möglich sein wird, zumal dasselbe von der modernen, von England ausgegangenen Steinguttechnik, welche auf reinstem, weissem Thonkörper unter Glasur malt, weitaus und in jeder Hinsicht überflügelt ist.

Es ist also auch hier wieder vorwiegend das historische und antiquarische Interesse, welches Sammler und Liebhaber der Majolica entgegenbringen. Aber es ist da gleichwohl zu bemerken, dass man heute den Unterschied zwischen alter und imitirter Majolica doch recht wohl zu beurtheilen weiss und dass die neuere Majolica im Preise sehr gesunken ist. Die alten und wirklich guten, hochkünstlerischen Stücke begegnen aber immer noch der höchsten Werthschätzung von Seite der Kenner.

In Italien konnte die neuere Fabrikation an die im handwerklichen Betriebe erhaltene Technik der alten Majolicazeit wieder anknüpfen, wenn auch Manches verloren gegangen war. Ja eigentlich war auch die subtilere, künstlerische Technik nicht aus der Uebung gekommen, denn seit langer Zeit hat es dort wie in allen Zweigen der Kunstindustrie und für das Bedürfniss des schwungvoll betriebenen Antiquitätenhandels auch für die Majoliken heimliche Imitatoren gegeben. Auch die Plastik des Luca della Robbia und die sogenannten etruskischen Vasen wurden in zahlreichen Exemplaren gewerbsmässig hergestellt und durch die Händler zu theueren Preisen verkauft. Bei dem ungeheuren Fremdenstrom, der sich alljährlich über das herrliche Land ergiesst, bei der wachsenden Liebhaberei und Favorisirung der Keramik hat es also auch in dieser Branche nicht an Abnehmern gefehlt und so trat denn die heimliche Imitation nach und nach als offene Fabrikation auf. Heute zeigt die italienische Keram-Abtheilung die stattliche Zahl von 21 Ausstellern, die alle nach jener Richtung hin arbeiten.

So hat man sich nun in der genauesten Wiedergabe der alten Vorbilder geschult, man ist bis in die feinsten Geheimnisse, aber auch mit allem Raffinement in die Plumpheiten und Unbeholfenheiten der alten Technik eingedrungen und zurückgegangen. Man copirt die historischen Majoliken mit allen Unvollkommenheiten und Schwächen, die ihnen unbestreitbar anhaften und sehr häufig ohne Geschmack in

der Auswahl der Stücke selbst, denn nicht alles Alte, auch nicht der italienischen Majolica, ist schön und gut. Was aber nun den mit allen Aeusserlichkeiten und technischen und localen Verschiedenheiten der einzelnen Abarten der alten ausgestatteten neueren Majoliken hauptsächlich fehlt und fehlen muss, das ist der künstlerische Geist und der Hauch der künstlerischen Zeit, der die alten Stücke auszeichnet, das eigentliche künstlerische Gepräge fehlt. Das lässt sich nur in seltensten Fällen und bei entsprechender Bildung und Individualität nachempfindend wiedergeben und daran leiden die meisten neuen Sachen.

Am vollkommensten und die Spitze italienischer Kunstkeramik bildend, arbeitet L. Ginori Lisci in Doccia bei Florenz, dessen grossartige Ausstellung, wäre sie nicht mit fremdartigen Absonderlichkeiten gemischt, fast den Eindruck einer kostbaren Alt-Mojalicasammlung machen könnte. Gegründet 1735 als Porzellanfabrik, wir kommen später auf diese bedeutend tiefer stehende Branche zurück, begann die Anstalt etwa um 1848 die Herstellung der Urbinomajolica und sie machte sich nach und nach jedes Muster und jede besondere Technik von der alten Mezzamajolica angefangen zu eigen. Der eigenthümliche Reiz, welcher in der breiten decorativen Behandlung der Malereien und in der skizzenhaft flotten Mache liegt, wie dies das Material verlangt, das eine ängstliche, kleinliche Anpinselei verneint und ablehnt, der warme, harmonische und äusserst decorative Gesammtcharacter, welcher der Majolica in der Beschränktheit der ihr zu Gebote stehenden Farbenscala eigen ist, der einheitliche mit dem Email verschmolzene Glanz dieser Farben, der auf der technischen Anwendung und Vollendung beruht, alle diese Vorzüge sind bei Ginori auf das Beste gewahrt. Freilich hat man auch hier unter den alten Mustern nicht gesondert und das ausgeschieden, was in der Anordnung fehlerhaft war, die sich ja oft gestattet hat, Figuren und landschaftliche Beigaben ohne Berücksichtigung der Gliederungen über das ganze Gefäss hin auszubreiten.

Bei Ginori sehen wir besonders hübsch die Grotesken auf weissem Grund im Urbinostyl auf den Schlangenhenkelvasen, Kannen und Gourden, dann die Faënzaschüsseln mit bianco sopra azuro und bianco sopra bianco, sodann die Copien nach den Bildern Orazio Fontana's, die Caffagiolo- und Castel-Durante-Gefässe, die Gubbioschüsseln mit

dem von Ginori zuerst wieder gefundenen Rubinlüster des Maëstro Giorgio, auch hispano-moreske Lüsterwaaren und dergleichen mehr. Es giebt wohl kein Genre der alten Majolica, welches Ginori mit seinen vortrefflich geschulten Kräften und der auf's Gründlichste wiedergewonnenen Technik nicht erneuert hätte.

Man ist aber auch auf Neuerungen und moderne Arbeiten übergegangen und hat mit der durch die neuere Farbenchemie ganz und gar vervollständigten Palette Gemälde, eigentliche Bilder, auf den Vasen hergestellt. Da sind Historien- und Genrebilder, Landschaft und Jagdstücke, die eben naturwahr gehalten, mit dem Gefäss im Widerspruche stehen durch ihre malerische Perspective und angestrebte Naturwahrheit. Je besser und vollendeter an sich ein solches Bild, je anspruchsvoller auch deshalb, desto mehr tritt dieser Widerspruch hervor. So war zum Beispiel das grosse und herrliche Freskobild Guido Renis im Palast Rospiglioso in Rom, die Aurora mit Phöbus und den Horen auf eine grössere Amphora übertragen und wirklich vortrefflich gemalt, aber trotz des künstlerischen Aufwandes konnte das kostbare Stück nicht befriedigen, da die Grenzen einer richtigen und natürlichen Gefässdecoration durch die Applicirung eines Tafelbildes weit überschritten waren.

Von plastischer Majolica in der Robbiaart waren einige sehr gut modellirte Köpfe, meist bärtige Männer im tiefen Medaillon da, deren Gewänder farbig behandelt waren. Der Reliefgrund war himmelblau und die Umrahmung bestand aus grünem Lorbeer mit dunklen Beeren untermischt.

Das Porzellan war, wie schon gesagt, der erste Artikel der Docciafabrik, die im Jahre 1735 begonnen und heute ist diese Anstalt wenigstens auf der Pariser Ausstellung der einzige italienische Vertreter dieses Materials. Das erste Product der alten Fabrik war eine Art Frittenporzellan, durch einen gewissen Gehalt an Magnesit ausgezeichnet und deshalb von Brogniart Porcelaine bybride genannt. Diese Masse änderte sich, als einige Jahre später ein Chemiker der Wiener Fabrik, Carl Wendelein, nach Doccia kam. Welche Anstrengungen von Seiten des damaligen Besitzers und Gründers der Fabrik, Carlo Ginori, gemacht wurden, erhellt daraus, dass derselbe ein Schiff nach China sandte, um die ächten Rohmaterialien zu holen. Heute ver-

arbeitet die Fabrik nur französisches Material, die feine Porzellanerde von Limoges.

Die Porzellane der Docciafabrik gehen nicht über das Gewöhnlichste hinaus, obwohl dieselben sehr anspruchsvoll auftreten. Man sagt, die Fabrik habe die Originalmodelle jener von Carolo III. von Neapel im Jahre 1736 in Capo di Monte gegründeten und bald wieder eingegangenen Fabrik erworben, aber auch die Wiedergabe dieses Genres mit dem reichen figuralen Reliefschmuck meist mythologischen Inhalts bleibt sehr zurück. Es fehlt an diesen Porzellanen durchaus die niedliche, nette, plastische Ausführung, viel zu sehr verdeckt und verstumpft die Glasur das Formendetail und die Färbung und gestrichelte Ausmalung, welche diesem Mangel ja auch an den alten Capo di Monte-Piecen wieder begegnen sollen, sind hier viel zu wenig delicat und minutiös, ja sogar sehr unfleissig und oberflächlich behandelt, so dass das miniaturartige ganz fehlt, was allein den Reiz dieser Species ausmacht.

Wo aber die Aufsätze, die Kannen und Vasen sehr grossen Maassstabes in die Rococoformen übergehen oder das Capo di Monte-Genre in ganz unpassender Vergrösserung auftritt, wo die farbigen Reliefs so schwer und massig, wie an einem Elfenbeinhumpen, da macht sich der Mangel an subtiler technisch - künstlerischer Ausführung noch mehr geltend und befriedigt selbst sehr bescheidene Anforderungen nicht. Am schlimmsten gerathen aber neue Phantasien. Da steckt, als böses Beispiel, eine ziemlich grosse, eiförmige, blaue und mit Goldsternen besetzte Vase, deren Hals ein einziger gefälteter rother Blüthenkelch bildet, in dem Fusse aus aufwärtsstrebenden und sich umschlagenden Kohlblättern und in diesem grünen Gemüse sitzen äsende Kaninchen — man sollte es nicht glauben!

Was die anderen Italiener in Majolica brachten, steht meist technisch und künstlerisch um sehr viel tiefer, als die Ginori-Majolica, so dass wir nur einige Beispiele anführen können.

Von Farina & Sohn in Faënza, der alten Industriestadt, waren die emaillirten Medaillons an der italienischen Façade in der Strasse der Nationen ausgeführt, von A. Ferniani, gleichfalls in Faënza sehr grosse Vasen, die sich nur durch schmutzig graues Email und fleckige, missrathene Farben auszeichneten. Benucci & Latti in Pesaro zeigten historische

Majoliken des 15. Jahrhunderts, Mangili & Sohn und Minghetti & Sohn in Bologna, auch Agresti frères in Florenz verlegen sich auf Figuren und Reliefs in der Robbiaart. Von letzterem sind die Copien jener heiligen Familien des liebenswürdigen alten Meisters, die von Fruchtgewinden und Cherubimköpfen umrahmten Reliefs, von dem zuerst genannten das Reliefreiterbild der Pucelle, sehr schmutzig weiss auf blauem Grund, aus Stücken breitfugig und mangelhaft zusammengesetzt. H. Delange in Neapel hebt sich vortheilhaft mit seinen gut gemalten urbinatischen Grotesken heraus und bringt auch eine Sammlung von Copien jener berühmten Apothekergefässe der Santa Casa di Loretto und J. Spinacci in Gubbio führt die gelungenen Metalllüsters seines berühmten Landsmannes vor.

Von J. Torelli in Florenz und A. Scappini in Rom waren sodann die antiken Terracottavasen, panathenäische Amphoren, die volutengehenkelten Prachtkrateren und dergleichen gut copirt, ähnliches zeigte auch M. Giustiniani in Neapel.

Eine äusserst interessante und lehrreiche Collection von dem, was sich von classischen Anklängen in der nationalen töpferischen Hausindustrie Italiens bis auf unsere Tage traditionell erhalten hat, brachte Torquato Castellani in Rom. Er ist der Sohn jenes bekannten grossen Goldschmiedes Alessandro Castellani, der seine Kunst neu belebte und mustergültig entwickelte, indem er die unverfälschten künstlerischen Reste und die überkommenen Geschicklichkeiten aufnahm und in seine Werkstätte überführte, wie sie sich in den ländlichen Orten abgelegener Gebirgsgegenden seinen forschenden Augen gezeigt hatten. Diesen ländlichen Töpfereien sind nun neben häufig bemerkbarer Anlehnung direct an die Formen der Natur, wie in den zweibäuchigen Kürbisflaschen, auch die edelsten und schwungvollsten Formen eigen. Oft ist das Formengefühl versteckt oder in der primitiven Töpfertechnik nicht ganz zum Ausdruck gekommen, immer aber spricht sich der Zweck, die Bestimmung des Gefässes so klar und bewusst aus, dass man darüber gar nicht im Zweifel sein kann und zugleich ein Stück von der Lebensweise und den bescheidenen Bedürfnissen jenes Volkes kennen lernt. Die weithalsigen, wie die antike Oïnochoe dreilippigen Krüge, die Oelflaschen und Milchkannen, die verstöpselten mit weitgeschweiften Henkeln versehenen Weinflaschen, die Lampen und auch die wenigen amphoren-

förmigen Schmuck- und Blumenvasen, alle sind in ihrer Einfachheit und Richtigkeit bei aller derb handwerksmässigen Technik überaus lehrreich und verrathen auf den ersten Blick ihre Herkunft von dem classischen Boden einer alten Cultur und Kunstgeschicklichkeit.

Neben diesen bescheidenen Werken hatte Torquato Castellani vierzehn Stück Reproductionen alter Gubbioteller mit dem Rubinlüster Giorgio's ausgestellt und zwar in wahrhaft prachtvoller und höchst gelungener Ausführung, tief satt und leuchtend in der Metallfarbe. Die Serie war mit 5000 Franken ausgeboten.

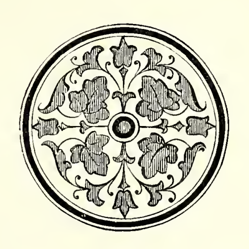
Es bleibt noch die Terracotta Italiens zu erwähnen, aber hier wird die Hoffnung zu Schanden, wenn man zu finden erwartet, was der von Alters gepflegten Kunstübung entspräche. Die italienische Marmorsculptur ist doch wenigstens in der technischen Behandlung des Materials virtuos entwickelt, sie greift freilich leider fast nur zu den alltäglichsten und niedersten Genrebildern, die den Marmor gar nicht werth sind. Denn die schreienden Rangen, die sich unter dem Badeschwamm der säubernden Wärterin winden, die seidenstrotzenden, stöckelbeschuhten Frauenzimmer, die nur ihre durchbrochenen Spitzenkragen zeigen wollen, oder die Katze, welche einen bänderbesetzten Damenhut von dem Strohsitze eines Wirthshausgartenstuhles herunter häckelt, das gehört alles auf Bilderbogen und es thut Einem die Misshandlung des edlen Carrarasteines weh. Aber die rothen Terracotten zeigen nicht einmal die rechte und wahrhaftige Bearbeitung des Materials an sich. Meist sind sie unvollkommen in der Masse, fleckig und der Gefahr ausgesetzt, dass sie durch die aufblähenden Kalkkörnchen, welche ihnen innewohnen, verletzt werden, häufig sind sie auf hellem Grund nur englischroth angestrichen.

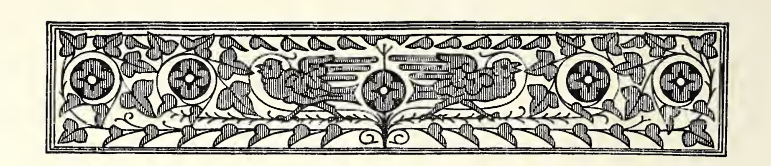
Hierher gehören die lebensgrossen Nymphen und andere Brunnenfiguren Airaghi Boni's und Andrea Boni's in Mailand, von dem letzteren die schon in Philadelphia ausgestellte Gruppe zweier Kinder unter einem blechernen, roth gestrichenen Regenschirm, aus dessen Spitze sich das Wasser ergiesst, ein von der Menge vielbewundertes Stück.

Auch eine Reihe kleiner bemalter Thonfigürchen, ländliche Costüme und dergleichen von A. Leons in Catana erhebt sich nicht über das Gewöhnlichste.

So finden wir also die italienische Keramik noch ganz auf dem Boden der Nachahmung und die nationale, ange-

borene Kunstfertigkeit des italienischen Arbeiters kommt da sehr zu statten. Das Streben nach Selbstständigkeit aber, die Weiterbildung und die Erweiterung des Gebietes, das Erfinden auf Grundlage des eingeschulten Alten will sich nicht zeigen, noch nicht die lebendige Regsamkeit einer Uebergangsperiode. Die antiquarische Richtung ist sich selbst genug und wir befürchten .den Rückschritt.





Skandinavien.

In der Kunstindustrie Schwedens, welches mit seinem Bruderland in einzelnen Zweigen die nationalen Elemente pflegt, ist ohne Zweifel die keramische Ausstellung der Compagnie Rörstrand in Stockholm unter der Direction Rob. Almströms die bedeutendste Erscheinung. Und nicht allein in der skandinavischen Kunstindustrie, auch im Vergleich mit der Keramik anderer Länder gebührt dieser ausserordentlich leistungsfähigen und vielseitigen Fabrik einer der ersten Plätze, denn sie reiht sich an die besten englischen Häuser ganz direct und enge an und übertrifft in einigen Specialitäten überhaupt alles Andere. Es arbeitet dies Etablissement nicht nur in allen feineren keramischen Materialien und auch in den schwierigsten mit wirklicher Meisterschaft, auch die künstlerische Ausbildung geht den gleichen Schritt. Neben einigen wenigen Copien älterer Meister, unter denen ja auch das Rococo nicht fehlt als die Reminiscenz an beliebte ältere Erzeugnisse der im Jahre 1726 gegründeten Fabrik, ist die Pflege des Renaissancestyles unter Beihülfe tüchtiger Künstler weit gediehen und die ganze Erscheinung der Rörstrandschen Ausstellung, das Gesammtbild derselben ist das einer freien und bewussten Selbstständigkeit.

Ganz vortrefflich sowohl in den veredelten Formen, als auch in zierlicher netter Decoration war zunächst das feinere Tischgeschirr. Es zeigten da 27 Tafelservice auch fünf

verschiedene Materialien. Zuerst das ordinäre Steingut, die Earthenware der Engländer, mit schwach gelblichem Schimmer, sodann das feine Steingut, White Granite, und die höchste Vollendung desselben, das Opak-Steingut oder Demi-Porcelaine. Dies letztere Product ist von vollendeter Weisse, kaum mehr erdig und porös, mit sehr harter, bleifreier Glasur und durch Laienaugen gewiss nicht von dem ächten Porzellan zu unterscheiden.

Es ist bemerkenswerth, dass die Jury nach Vergleichung sämmtlicher auf der Ausstellung erschienenen Steingutwaaren diejenigen der Compagnie Rörstrand, namentlich das Opak, als die technisch vollendetsten bezeichnete, auch allen englischen Erzeugnissen voraus. Die zweite Stelle wurde dem Steingut J. Edwards in Fenton in Staffordshire angewiesen, welche Firma lediglich Gebrauchsgeschirre einfacherer Art in Granit blanc oder Demi-Porcelaine ausgestellt hatte und deshalb bei Besprechung der englischen Keramikabtheilung von uns nicht erwähnt worden war.

An das Steingut, die feine Fayence, reihen sich sodann das weiche Porzellan nach englischer Art, also das Knochenporzellan und das ächte Feldspathporzellan an, beide sehr gut gearbeitet.

In dieser reichhaltigen Sammlung, welche Waschgarnituren, Thee- und Kaffeeservice, grosse Bowlen, Schaalen, Schüsseln und Schaustücke aller Art vervollständigen, sind besonders bemerkenswerth das Service im sogenannten neugriechischen Styl, welches auf tiefblauem Unterglasurfond mit rothgrundigen Camaïeubildchen und feinen Goldornamenten decorirt ist, das andere in Opaksteingut in eleganten Renaissanceformen und mit Ornamenten in Blau, Türkis und Gold bemalt, sowie die geschmackvoll arrangirten und flott und geistvoll gemalten Blumen auf Tellern und dergleichen. Von ganz besonders üppiger und prächtiger Wirkung war die 30 Centimeter hohe Schaale mit schüsselartigem Untersatz, die auf Goldgrund mit sehr reichen und nach Zeichnung und Färbung musterhaft geordneten indischen Verzierungen im Reliefemail decorirt war. Ferner erschienen sehr gelungen die Vasen und Schaalen in japanischer Art mit hoch aufgetragenen Goldornamenten, die in verschiedenen Nüancen, von Blassgelb bis Tieforange gehalten waren, die Bowle mit Untersatz in farbenprächtiger persischer Verzierung und einige interessante Versuche der Anwendung des skandinavischen Styles auf feinere Gefässe.

Eine edle und hübsche Specialität ist das sattschwarz oder tiefblau glasirte Steingut in zierlichen Luxusformen, namentlich Vasen, Fruchtschaalen und Kannen auf elegant geschweiften Schüsseln. Auf diesen dunklen und kräftig glänzenden Gründen sind dann mit weissem Email frei vertheilte Pflanzenornamente, meist hübsch bewegte Blüthenzweige, Rispen und Trauben, besonders auch feingegliederte Gräser aufgemalt, oder auch recht gut gezeichnete Renaissanceornamente. In letzterer Art ist die 40 Centimeter im Durchmesser haltende Schaale mit Urbino-Grotesken hervorzuheben. Am vollendetsten tritt diese schwierige Technik auf, wo nach Art des alten Emails von Limoges figürliche Darstellungen auf den tieffarbigen Fonds ausgeführt sind, so auf einer grossen Schaale der Sieg des tapferen Sten Sture über den dänischen Christian I. in der Brunkeberg-Schlacht im Jahre 1470.

Es ist an dieser Emailmalerei besonders hervorzuheben, dass dieselbe nicht wie eine Schmelzfarbe, so zu sagen, als fremder Stoff aufliegt, sondern mit dem farbigen Grund in einheitlichem Glanze zusammenstimmt, was auf ein scharfes Ausschmelzen schliessen lässt.

In Hartporzellan sind die Imitationen von Vieux Saxe, eine Kaminuhr, Girandolen, Statuetten, namentlich die Muster im Rosagenre recht gelungen, sie zeichnen sich durch das aus, was diesen Rococopiecen vor Allem und unbedingt eigen sein muss, die exacte, minutiöse Durchführung des Details.

Das Knochenporzellan zeigte sich in mehreren Vasen, die mit französischen Genre- und Blumenstücken reizend und zierlich bemalt waren, auch die Farben des Bleu royal und des Dunkelpurpur an dem in diesem Material ausgeführten Vieux Sèvres, darauf Porträts und Amorettengruppen, waren ganz tadellos.

Auch in Copien der Oïronfayence versuchen sich die vortrefflich geschulten Arbeitskräfte der Fabrik und die Kanne aus der Sammlung G. v. Rothschild war nicht unrecht in der ächten Inkrustationstechnik ausgeführt.

Es folgt sodann das sehr gute Porzellanbisquit und das Parian, welch' letzteres nach unserem Geschmack das englische Original durch gesundere und kräftigere Erscheinung übertrifft, ohne dass ihm die Weichheit und Wärme des gelblichen Tones irgendwie fehlt. Auch die Modellirung und scharfe Detailbehandlung sagt zu und nicht allzuhäufig hat

die starke Schwindung im Brande Entstellungen und Verzerrungen angerichtet. Weniger gelungen nach Seite der ästhetischen Befriedigung und zwar der ganz naturalistischen Richtung wegen erscheinen die Vasen und Phantasiegeräthe in der Parianmasse, die mit zwar sehr geschickt und frei gearbeiteten Blumenbelegen oft überhäuft und überladen sind.

Eigenthümlich und von englischen und französischen Erzeugnissen ganz abweichend und selbstständig erscheinen die Rörstrand'schen Fayencen in der Palissytechnik. Die im Geiste der Renaissance gut modellirten Geräthe, die Tafelaufsätze und Fruchtschaalen, die Candelaber, Vasen, Kannen, Humpen und Schreibzeuge sind sofort an dieser Verschiedenheit, welche ihnen sehr zur Empfehlung gereicht, zu erkennen, dieselbe ist auffallend und durchaus characteristisch. Das Hauptkennzeichen ist die ausserordentlich gesättigte, coloristische Tiefe der ächten Transemails, die fast die ganze Scala der Farben, bis auf die fehlenden rothen Töne umfassen. Diese farbigen Glasuren werden ziemlich dick aufgetragen und erlangen, ohne ineinander zu laufen, in scharfem Brande bei aller Farbensättigung eine merkwürdige Klarheit und einen besonders leuchtenden Schmelz, lassen deshalb auch das Formendetail zur vollen Wirkung kommen.

Diese Species begann die Fabrik um 1869 und auf der Wiener Weltausstellung 1873 konnte sie schon damit excelliren. Die damaligen Fayencen hatten eine besondere Farbenstimmung in's Grüne, oft etwas Düsteres. Das dunkle Grün dominirte an denselben und war der Effect auch meistens harmonisch, so war derselbe zugleich doch auch ein beschränkter und in der Reihe der Wiederholungen ein ermüdender. Jetzt sind diese Fayencen in den Farben weitaus reichhaltiger geworden, man hat es aber gleichwohl verstanden, diese Entwickelung von dem Einfachen in das Reichere im guten coloristischen Sinne und mit Maass, Wägung und weiser Beschränkung zu leiten. Man verfällt deshalb nicht in den Fehler so vieler englischer Fabrikanten, in das Grelle, Kreischende, Bunte, sondern immer weiss man bei aller Mannigfaltigkeit in Form und Ornament, bei Verwendung von Thier- und Menschenfigur eine gewisse sehr wohlthuende und stimmungsvolle Harmonie in der Polychromie zu wahren. In diesem Sinne erschien uns eine reichlich 40 Centimeter hohe Kanne mit farbigen Masken und verschlungenen Ornamenten auf braunem Grund als

bestes Muster dieser Art, dem sich vieles andere Gute anreihte.

Vor Allem aber tritt diese gesunde, maassvolle und von einem gewissen Ernst getragene Polychromie an den Stubenöfen und Kaminen recht erfreulich auf und dieselben zeigen deshalb überhaupt, wie man es machen soll, um von den weissen Oefen einerseits und von den zu bunt gerathenen Proben andererseits loszukommen. In der That muss man die Rörstrand'schen Oefen als die besten ansprechen, nicht auf der Ausstellung allein, auch neben denen, die uns sonst bekannt sind und das sind sie alle, namentlich auch diejenigen der deutschen Industrie.

Zumeist sind diese schwedischen Oefen des reichen architektonischen Aufbaues wegen keine eigentlichen Kachelöfen. Die einzelnen Theile sind oft sehr gross, bis zu 1½ Meter lang und die Masse ist eine feuerfeste und reinweisse, die wie weisser Steingutgrund wirkt. Bei ziemlich hohen Hitzgraden, die den Schmelzpunkt des Gusseisens, also ungefähr 1200 Grad Celsius erreichen, wird gebrannt.

Die Decorationsmittel sind an den Oefen verschieden. Einige sind mit farbigen Glasuren versehen und wir halten diese Art an sich für die werthvollste und ächteste. Und hier tritt sie so gelungen auf, dass die transluciden Emails diese satte Farbenkraft und den spiegelnden Schmelz zeigen, ohne Haarrisse sind, also jene Vorzüge haben, wie wir dieselben soeben an den Gefässen à la Palissy schilderten.

Andere Oefen sind auf der Steingutglasur mit Schmelzfarben staffirt, ganze Gliederungen und Flächen sind in Farbe gelegt und obwohl die Wirkung dieser Farben die transparente Leuchtkraft der Emailglasuren nicht erreichen kann, so muss man doch anerkennen, dass auch diese Verwendung der Farben auf Glasur keine gewöhnliche ist, denn die Trockenheit und Sprödigkeit ist denselben benommen dadurch, dass sie im kräftigen Muffelfeuer zu eins werden mit der unterliegenden Glasur, mit ihr zusammengehen.

Von den Majolicaöfen, also von den mit Transemail glasirten, nennen wir als bestes Stück in kräftiger, ernst und dunkel gestimmter Polychromie, von äusserst harmonischer, solider und dabei anheimelnder Wirkung den Kamin mit hohem Kachelaufsatz in den Formen deutscher Renaissance, entworfen von dem Architekten E. Jacobson. Die Hauptglieder dieses stattlichen Aufbaues waren violett-

braun, einige Stäbe von einem sehr hübschen Schwarzgrau, Blätterwellen und Leistenfüllungen sattblaugrün, der Fries bronzegrün, die Kaminzwickel schwarz mit farbigen Festons, die Kacheln der Hauptfläche braun eingerahmt und in der Mitte mit dunkelgrünen Rosetten.

Das zweite Exemplar dieser Art war der grosse Kamin mit dem dachartigen Aufsatz, welchen E. H. Trygelin, der Dessinateur der Fabrik, einem im Dogenpalaste befindlichen Werke des Bildhauers und Dombaumeisters von Venedig, Jacopo Tatti, genannt Sansovino, nachgebildet hatte. Auch hier war die einheitliche Farbenwirkung mit Schwarz, Violettbraun und Blaugrün, dazu einige Zwischentöne, gut gewahrt, nur der Kinderfries oberhalb des Schürraumes hätte etwas weniger naturalistisch bunt, mehr reliefartig, nur zweifarbig gehalten sein sollen.

Ein ganz besonders zierliches und hübsches Werkchen war die kleine Rotunde mit durchbrochener Kuppel, wohl ein Mantel für einen eisernen Ofen. Schlanke Pilaster stützten das Kranzgesims und sehr gut machten sich zwischen den Pfeilerstellungen die flachen, schwarzgraugründigen Nischen, in denen je eine brennende Fackel angebracht war.

Von der zweiten Art, von den mit Schmelzfarben ausgestatteten Oefen war der kostbarste der überaus reich gegliederte und entsprechend ornamentirte $3^1/_2$ Meter hohe, im Style französischer Renaissance aus der Zeit François I., also aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, von E. Jacobson entworfene Kaminofen. Zu demselben gehört ein Paar $2^1/_2$ Meter hohe Candelaber und das Ganze war in Grauviolett, Rehbraun, Seladongrün und in Gold und Silber decorirt. Das kann in der dazu passenden Zimmereinrichtung wohl gut thun. Hier aber in der kräftig-farbigen Nachbarschaft wollte diese Nüancirung nicht recht zusagen. Der Ofen, welche in einer Nische seiner Aufsatzfläche auch eine hübsche Vase trägt, kostet mit dem Candelaberpaar 8000 Franken und dasselbe Modell in ganz ähnlicher Ausstattung war in Philadelphia ausgestellt und wurde dort verkauft.

Wirklich von ausgesucht vornehmen Ansehen, freundlich und heiter dazu war der Cabinetrundofen von E. H. Trygelin in Blau, Türkis und Gold und sehr apart und kostbar der von demselben Künstler im Style florentinischer Frührenaissance entworfene Spiegelkamin, der besonders auch eine höchst schwierige und eigenartige technische Leistung

ist. Da war der ganze Aufbau schwarz glasirt und trotz der tiefen Farbe war die Wirkung doch eine angenehme und nicht eintönige, da das Schwarz an den Kanten und in den Reflexen braunviolett schimmerte und dadurch anmuthig belebt war. Weiter waren dann die Pilasterfüllungen, die Friese, die Umrahmung des hohen Spiegels und das Tympanon mit farbigen Ornamenten in Reliefemail geschmückt und dann trat noch das Gold hinzu, welches mit feinen Linien die Emails cloisonnirte und die Ornamentik der Gliederungen bezeichnete. Auch dieser Ofen muss seine besondere, passende Umgebung finden, wenn dessen specifische Schöne zur Wirkung kommen soll. Die technische Ausführung aber, das Einbrennen der Emails auf die das so leicht austretende Manganoxyd reichlich enthaltende alkalische Glasur mag eine ganz besondere Schwierigkeit gewesen sein.

Erwähnen wir noch den etwas bunten und stark vergoldeten Rococokamin im Styl Ludwig XV., weil derselbe für die National-Lotterie angekauft war und wenden wir uns der zweiten schwedischen Fabrik zu.

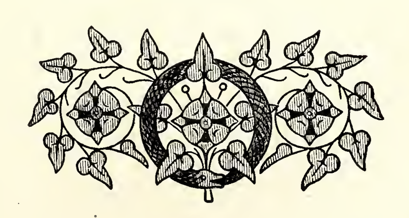
Die Compagnie Gustafsberg in Stockholm arbeitet ganz in derselben Richtung wie die führende Rörstrand'sche und fast in allen gleichen Specialitäten. Trotz anerkennenswerther Leistungen stehen jedoch dieselben technisch einige Stufen tiefer und auch die künstlerische Führung ist nicht die gleiche. Vier grosse Candelaber, zwei davon in Schmelzfarben blau, türkisfarben und goldig decorirt, das andere Paar farbig glasirt, lassen ziemlich kalt, die ersteren wegen der Trockenheit und Nüchternheit in der ganzen Erscheinung, die anderen, weil Saft und Kraft und Farbe allzusehr fehlen.

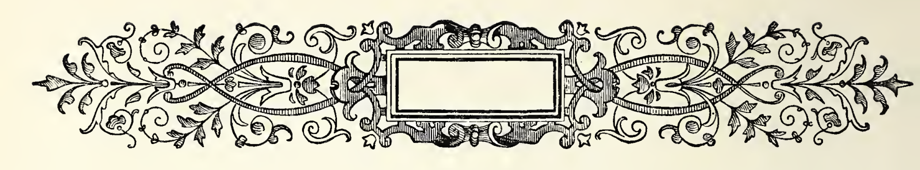
Am besten sind wohl die schwarz glasirten, mit weissem Email bemalten Fayencen und tritt hier das sogenannte Naturgenre am häufigsten auf, Wiesenblumen und Gräser in hübscher Zeichnung und wie es das Email verlangt, in einem gewissen reliefartigen oder doch pastosen Auftrag, machen den besten Eindruck.

Der Versuche, die nationalen Formen und Decorationen in der Kunst-Potterie zu verwenden, sind hier mehrere, aber dieselben sind leider misslungen, weil man nicht mit Geist und Verständniss übertragen, nicht in den anderen Stoff übersetzt sondern einfach copirt hat. Die specifisch skandinavische Art findet sich vorzugsweise im heimatlichen

Holzbau, der sich seit Jahrhunderten ohne wesentliche Variationen erhalten hat. Bei aller nationalen Eigenart dieser Formen sind dieselben doch entschieden ächte und gerechte Holzformen und Holzornamente, die sich aus dem Brett und aus dem kantigen Holz entwickelt haben. Wie es zunächst die Construction bedingt, ist jeder Theil geformt und was sich in der Werkstätte und mit den einfachen Werkzeugen des Zimmermannes aus diesem nationalen Stoffe, dem Coniferenholz, herstellen lässt, das gibt das Ornament, hauptsächlich Schweifungen, Auszackungen, Durchbrechungen, wie im Schweizerstyl und doch so ganz anders in den Formenelementen. Wenn man aber nun Porzellan- oder Steingutgefässe wie ein aus Dauben und Leisten zusammengefügtes Gefäss formt, dann die Henkel wie aus einem Brette zu phantastischen Thierkopfausläufen ausschneidet, abfast und durchbricht und dann auch noch in der Färbung den Vorbildern zu getreu wird, da hört die Keramik auf, denn in keramischen Stoffen schnitzt man nicht. Man hat also mit diesen nationalen Versuchen an der unrechten Stelle und auf die unrechte Art angeknüpft, während doch die Holzarbeiten in den Flächenverzierungen und die textilen Ornamente Fingerzeige genug geben.

Norwegen, welches mehr als Schweden an den nationalen Formen festhält und die eingeborene Industrie pflegt, das in textilen und Filigranarbeiten, im Holzbau und im Hausgeräthe und in Schnitzerei so Hochinteressantes und in seiner Art Vortreffliches brachte, hat noch kaum die künstlerische Hand an die Keramik gelegt. Eine Terracotta-Fabrik von K. E. Johnson in Christiania hat ziemlich ungelenk versucht, antike Gefässe nach Art der Dänen zu copiren und Petersen in Christiania exponirte höchst ordinäre, rohe Blumentöpfe, welche mit kreischenden Lackfarben bäuerisch, aber nicht im norwegischen nationalen Bauerngeschmack bekleckst waren.





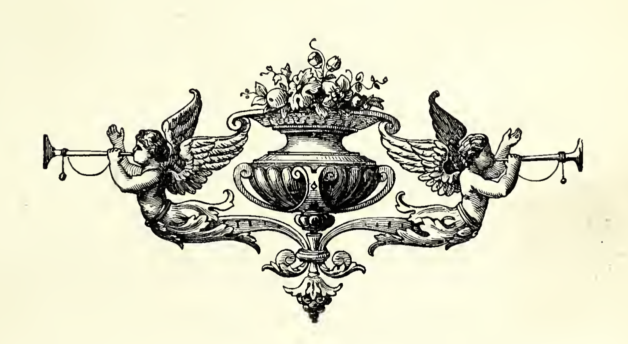
Dänemark.

Die dänischen Terracotten, Copien antiker Gefässe in überaus feinen, milden, gelb bis gelbrothen Thonen sind bekannt genug und neue Fortschritte sind nicht zu verzeichnen. Immer hält man noch daran fest, den schwarzen, freilich bis heute vollständig räthselhaften, feinen Lüster der antiken Vorbilder mit Oel- und Lackfarbe zu imitiren. Immer finden sich auch noch die ganz schwarzlackirten Gefässe, auf denen höchst willkürlich geordnete und mit vollem Naturalismus gemalte Blumen in den grellsten Gegensatz zu der classischen Gefässbildung treten. Dann befriedigt man den durch Uarda und ägyptische Königstochter geschürten Begehr nach Aegypticismus und die neuesten Sachen sind die Copien der Schliemann'schen Funde.

Innerhalb dieser nach Technik und Gegenstand eng begrenzten Specialität gebührt der ältesten Firma P. Ipsens Wittwe auch heute noch der Vorrang vor den Nachfolgern. Ihre Erzeugnisse sind durch die subtilste und accurateste Ausführung ausgezeichnet, auch Thorwaldsen'sche Figuren sind sehr gewissenhaft im kleinen Maassstabe copirt.

Die königliche Porzellanmanufactur Copenhagens befindet sich bekanntlich seit geraumer Zeit in Privathänden. Die

königliche Commission für die Ausstellung brachte ein kleines Sortiment älterer Porzellane, durchweg Imitation Meissener Muster, Rococogeschirr mit durchbrochenen oder geflochtenen Rändern, Service mit Bouquets und Streublumen und Blaumalereien. Es war nichts eigentlich Erwähnenswerthes und die sonst so gut gepflegte Thorwaldsenplastik fehlte ganz.





Oesterreich.

Oesterreich ist mit seiner Gesammtkunstindustrie ziemlich wenig umfangreich vertreten gewesen, die wirthschaftliche Lage des Landes, die unheilvolle Krisis, welche hart am Schlusse seiner eigenen Weltausstellung hereinbrach, sie sind ja bekannt genug. Es kamen deshalb die technisch-ästhetischen Errungenschaften, deren sich das österreichische Kunsthandwerk entschieden rühmen darf, nicht voll zur Anschauung, zumal nicht im Vergleich mit seinem Auftreten in der Praterausstellung 1873. Den unbestreitbar tausendfachen Vortheil, im eigenen Lande auszustellen, hatte diesmal Frankreich und Oesterreich war noch dazu bezüglich des Platzes in Paris sehr stiefmütterlich behandelt, völlig ungenügende lichtlose Räume waren ihm zugewiesen worden. Die prachtvolle Glasausstellung mit I. & E. Lobmeyer in Wien an der Spitze hatte den denkbar ungünstigsten, durch die niedrige Decke beängstigend gedrückten Raum, sie erhielt ihre Beleuchtung nur so nebenbei und ganz unzureichend aus einem Querdurchgang, gegenüber, ebenso unvortheilhaft war die Keramik postirt, noch mehr erschienen andere Hauptspecialitäten Oesterreichs, die Maroquinerien und Portefeuillearbeiten und die Broncen beeinträchtigt.

Ueber die Geschmacks- oder vielmehr Kunstrichtung, welche Oesterreich unter der einheitlichen und die ganze Industrie in allen ihren Einzelzweigen dominirenden Führung des vortrefflich geleiteten k. k. Museums für Kunst und Industrie in Wien eingeschlagen hat, haben wir schon in unseren einleitenden Rückblicken einige Andeutungen gegeben. Es sind die Kunstanschauungen der Renaissance, die von der hauptstädtischen Centrale durch die Zweiganstalten und Fachschulen über das Land verbreitet werden, es ist der Formenkreis der Renaissance, der seit geraumer Zeit in fleissigster Uebung angeeignet wird. Das Museum hat aber in dieser von ihm unternommenen künstlerischen Erziehung, welche man ebenso gleichmässig auf alle Industrien, als auch auf das Publikum zu erstrecken wusste, vor allen Dingen auch seine Lehrmittel gesichtet, geordnet und strenge gewählt und dem zu Folge wie einen festen Lehrsatz den Styl der entwickelten Frührenaissance als denjenigen gepredigt, der sich bei aller Frische und Unmittelbarkeit einer neu aufstrebenden Kunstepoche doch zugleich in den Schranken bescheidener Mässigung und naiver Anschauung zu halten wusste.

So ist man in Oesterreich zunächst einer Gefahr entgangen, derjenigen der Verwirrung des nach künstlerischer Fortbildung strebenden, nach Vorbildern begehrlich haschenden Kunsthandwerks. Dasselbe konnte sofort das Richtige erlangen und hat gewiss nunmehr einen festen Halt gewonnen an dem Vorzüglichen, welches man mit Wahl und Vorsicht ihm übertragen hat. Aber es fragt sich auf der anderen Seite, ob dieses streng und uniform geschulte Kunstgewerbe an der einzigen und gleichen Nahrung nicht die Fähigkeit des selbstständigen Schaffens einbüssen wird, die Lust und den Trieb des freien Erfindens, ob es im Sinne einer wirklichen Weiterentwickelung aus dem immerhin doch begrenzten Bannkreis der officiellen Formen heraus oder über denselben hinaus gehen wird und kann. Dass das beste Correctiv gegen eine solche nicht nur mögliche, sondern wahrscheinliche Ermattung oder aber gegen einen jähen Umschlag nach der Seite der tollsten Styllosigkeit hin das eingehende Naturstudium ist, welches ja auch der Zeit der beginnenden Renaissance die schöpferische Lebenskraft verliehen hat, das dürfte eine unbestreitbare Wahrheit sein, der man die vollste Beachtung schenken sollte.

Wo wir uns nun in der österreichischen Kunstindustrie

umsehen, bei den Broncen, Möbeln und Ausstattungen, bis in die Posamenterien, im Glas und in der Keramik erkennen wir die durchgreifende Reform, die Uebung in der bestimmten Stylrichtung, die nunmehr als eine fest erworbene, eingewachsene erscheint und auch im Aeusseren der österreichischen Abtheilung, in der heiter-schönen, sgraffitogeschmückten und mit Statuen bekrönten Loggia an der Nationenstrasse zum sprechenden Ausdruck kommt.

Dass indess das Studium der Renaissance kein einseitiges ist, dass auch dem germanischen Zweige derselben, den herrlichen Hinterlassenschaften unserer deutschen Meister, H. Holbein d. I. voran, die nöthige Beachtung zugewendet ist, versteht sich von selbst und auch von der orientalischen Decoration ist namentlich in die textilen Künste eine grosse Summe aufgenommen.

Das österreichische Porzellan ist vertreten durch die zwei grossen Firmen Fischer & Mieg in Pirkenhammer und Haas & Czizek in Schlaggenwald, beide in Böhmen. Dass die Porzellane an sich vortrefflich gearbeitet sind, ist bekannt genug, sie entstehen ja in einem Bezirk, der so überaus reich gesegnet ist mit allen Erfordernissen für diese Industrie, wie sie sich selten oder nicht wieder vereinigt finden. Dazu ist die Porzellanfabrikation dieses Gebietes nicht mehr jung, sie stammt aus dem vorigen Jahrhundert, sie hat sich auf die Massenproduction verlegt und zur Grossindustrie emporgeschwungen, der Verkehr ist ein sehr reger, die letzten schweren Zeiten wohl ausgenommen.

Es gebührt wohl in technischer Beziehung den Porzellanen der zuerst genannten Firma der Vortritt, ihre Producte sind von ausserordentlicher Weisse und Feinheit, leicht und gefällig sind die Formen des Nutzgeschirres, welches die Hauptrolle spielt, die Decorationen sind nett und geschmackvoll, besonders hübsch sind jene Service mit den drolligen und gemüthvollen Kindergruppen nach Ludwig Richter und Oscar Pletsch und das Fischservice. Hier ist der Beweis geliefert, dass es auch in der Schmelzmalerei auf Porzellan sehr wohl angeht und von rasch empfindender Künstlerhand recht gut durchführbar ist, flott, leicht und skizzenhaft einfach zu arbeiten, dass man also die alte, ängstliche Miniaturtechnik überwinden und durch breitere, decorative Behandlung ersetzen kann. Auch die grösseren Vasen, von einem Franzosen, der seine Natur nicht verläugnet, mit Landschaften, Thierstücken und Schäferscenen

à la Watteau geschmückt, weichen in der Malerei von der kleinlichen Manier zwar vortheilhaft ab, aber die ganze Art der Decorationen gehört doch der alten Richtung noch sehr entschieden an. Mehr noch steht die Fabrik mit ihren eigentlichen Haupt- und Paradestücken auf jenem veralteten Standpunkt, den namentlich die Franzosen so glücklich hinter sich haben. Da sind die grossen, schweren Prachtvasen mit massiver, überreicher Vergoldung und Versilberung. Die in Vogelköpfe auslaufenden Henkel derselben sind ganz und gar glänzend vergoldet, so dass der innere Zusammenhang der Theile und das Material verläugnet erscheinen, denn mit einer solchen Vergoldung, welche die ornamental modellirten Formen eines ganzen accessorischen Gefässtheiles überzieht, kann doch nur die Broncemontirung imitirt und deren Effect nachgeahmt sein. Das ist an sich falsch und die Broncehenkel haben dem Porzellan überhaupt nicht zum Vortheil gedient. Auf diesen Schaustücken sind nun ferner grosse Tannhäuserbilder mit landschaftlichen Beigaben angebracht, merkwürdig düster, in grauer Stimmung und mit nicht correct gezeichneten Figuren, so dass diese Malereien am wenigsten befriedigen. Dazu nehmen sie einen sehr grossen Theil des Gefässkörpers ein, so viel als die schweren Metalldeckungen übrig lassen und die Vase ist eben nur der Träger des Bildes. Dann waren aber auch noch die Vasenhälse und die Füsse lebhaft terracottaroth gefärbt und vom Porzellan selbst, vom Wesen und Character des Materiales blieb rein nichts zu sehen übrig.

So sehr man ja die farbige Decoration des Porzellans wünschen muss, zumal die europäische Industrie eine grosse Aufgabe darin gesucht hat, im Gegensatz zu dem tönigen asiatischen Porzellan die vollkommenste Weise des Productes herzustellen, so soll die Ornamentirung doch nie so weit gehen, die Oberflächen eines Gefässes ganz einzunehmen, es will doch der Träger der Decoration auch sein Recht haben, der Untergrund des Ornaments soll auch zu erkennen sein, besonders wenn wir es, wie hier lediglich mit Schmelzfarben zu thun haben, welchen ihrer Natur nach jene weitgehende Berechtigung der Färbung ganzer Gefässtheile gar nicht zukommt. Anders ist es und weiter kann man in Gesammtfarbenwirkung gehen, wo mit gefärbten Massen gearbeitet wird, mit polychromen Pasten. Da können diese ächten Materialien auch viel selbstständiger auftreten, als

jenes Surrogat der oberflächlichen, harten und spröden Schmelzfarbenmalerei.

Haas & Czizek in Schlaggenwald, die in Chodau eine zweite Fabrik besitzen, haben sich mehr, als die vorgenannte Fabrik der neuen österreichischen Geschmacksrichtung angeschlossen und bei früheren Gelegenheiten gezeigt, dass sie sich der Pflege des Renaissanceornamentes ganz zugewandt und dadurch das Tafelgeschirr sehr veredelt haben. Die diesmalige Ausstellung ist sehr wenig umfangreich geblieben, es sind aus derselben aber die vortrefflichen, stylvoll in gewählten Farben und sparsamer, decenter Vergoldung decorirten Service hervorzuheben.

A. Tschinkel in Eichwald bei Teplitz brachte aus seiner noch jüngeren Porzellanfabrik, die von A. Bünzli vorzüglich geleitet wird, technisch sehr tüchtig und namentlich sehr leicht gearbeitetes Tafel- und Kaffeegeschirr, was sich gewiss auch nach der schönheitlichen Seite weiter entwickeln wird und W. Poduschka in Krummnussbaum in Nieder-Oesterreich war mit gewöhnlicherer Qualität der einzige nichtböhmische Vertreter des österreichischen Porzellans.

Wir kommen zu den drei Imitatoren des Wiener Porzellans und werden daran erinnert, dass die berühmte und verdienstvolle Staatsanstalt so ziemlich in derselben Zeit aufgelöst wurde, als die Uebergangsperiode oder die Reform des Kunstgewerbes nach der Gründung des k. k. Museums für Kunst und Industrie begann. Man kann sich das eigentlich nicht recht zusammenreimen und heute hat man auch in maassgebenden Kreisen Oesterreichs über das Ende der Porzellanmanufactur eine bedauernde Meinung. Wenn damals, im Jahre 1867, dem letzten der kaiserlichen Fabrik, die Ansicht durchschlug, dass der Staat nicht selbst Producent sein und der Privatindustrie keine Concurrenz bieten solle, so hätte man, meint man jetzt, dieser Ansicht ihr Recht lassen und zugleich die Aufgaben der Fabrik ganz in das Gegentheil der Befürchtungen verkehren können. Die Fabrik konnte eine Lehr- und Musteranstalt für das ganze Land und eine Führerin der Privatindustrie werden, sie hatte das technische und auch das künstlerische Zeug und die Befähigung dazu.

Rädler & Pilz, C. Falb und I. Zasche, alle drei in Wien, Maler und Schüler der kaiserlichen Porzellanmanufactur, arbeiten für das Interesse der Liebhaber und Sammler, sie copiren auf den Resten der Alt-Wiener Weisswaare oder

auf böhmischem Porzellan, dem sogar die Wiener Marke, das habsburgische Wappenschild in Blau unter Glasur beigefügt ist, die beliebten Specialitäten Alt-Wiens. Das sind auf den antikisirenden Gefäss-Formen jene feinen Malereien, die Miniaturwiedergabe berühmter Bilder italienischer, französischer und niederländischer Meister, oft nach den Originalen der Gemäldesammlung im Belvedere. Immer sind diese mit wunderbarem Fleisse ausgeführten Bilder mit breitem Goldrahmen eingefasst, der im Relief ornamentirt, wie modellirt und ciselirt erscheint, in jener Technik, die einst der Stolz der Wiener Fabrik gewesen. Auch auf zartfarbigen Fonds tritt diese reiche und sehr zierliche Metallornamentation auf, das Gold ist in allen Nüancen, gelb, orange-roth und grün, es kommt auch Silber (Platin) dazu und ohne Zweifel sind diese Arbeiten innerhalb der bestimmten Richtung, in der subtilen Miniaturtechnik höchst tüchtige.

Es sei hier noch einer Sammlung ächter Alt-Wiener Porzellane gedacht, welche in einem unauffindbaren Winkel in unpraktischer Vitrine aufgestellt war. E. A. Ehrlich Gudin in Lewkowitz in Galizien war der Eigenthümer oder der Beauftragte und die 19 Teller, 3 Paar Vasen und ca. 20 Paar Tassen, dazu einige Zuckerschaalen und Kännchen, im Ganzen nichts Vollständiges, waren für eine horrende Summe ausgeboten, man sprach von 250,000 öst. Gulden und stritt zugleich über die Aechtheit der Objecte.

Die österreichische Fayence war ebenfalls nummerisch sehr schwach vertreten. A. Klammerth in Znaim, der strebsame, tüchtige Fabrikant, der kurz nach der Pariser Ausstellung starb, nachdem derselbe noch mit unserem gleichfalls heimgegangenen Freund Paul Weiskopf aus Morchenstern an der Herstellung von Scharffeuer-Emails gearbeitet hatte, zeigte durch seine Ausstellungsobjecte eine ganz besondere Rührigkeit und ist einer derjenigen Znaimer Kunsttöpfer, welche die von dem Museum empfangenen Anregungen am geschicktesten aufgenommen haben. Seit langer Zeit, wir sagten das gelegentlich schon früher, ist die Weishafnerei, die handwerkliche Herstellung der ordinären, zinnemaillirten Fayence, in Mähren eingebürgert und wenn auch die Haupt- und Handelsfabrikation Klammerth's die feinere Braunhafnerei war, die aus Brenditzer Thon mit braunem, in Reifen und Zonen ausgedrehtem Ockerbeguss jenes vielbeliebte Küchengeschirr herstellt, so konnte es ihm doch

nicht schwer fallen, sich der Emailtechnik zu bemächtigen. Aber dieselbe wurde auch rasch vervollkommt und nach den Mustern und mit Schülern des Museums beschritt Klammerth die künstlerische Bahn, indem zunächst ältere gute Fayencemuster, die Delfter und die altfranzösischen copirt wurden. Auch in der Ausstellung sah man dergleichen gut ausgeführte, auf das rohe Email flott und sicher gemalte Decorationen, meist blau auf weissem Grund, der von schönem, warmem und mildem Tone ist.

Mehr war jedoch von einer anderen und neueren Specialität Klammerth's zu sehen, ein eigenthümliches Steinzeug. Ein hartes, dichtes, durchaus gesintertes Steingeschirr aus natürlicher, dass heisst nicht künstlich componirter Masse, also wie das rheinische und auch blau bemalt. Aber hier dient die Kobaltfarbe nicht zur Ausfüllung eingeschnittener Linienornamente oder zur Tönung des Grundes, von dem sich dann die Reliefapplicationen abheben, sondern hier ist es Decorationsmalerei wie bei dem Delfter Geschirr, oder besser gesagt wie bei dem Blau-Porzellan, denn die Farbe liegt auf dem Scherben und unter der Glasur, welche eine Feldspathglasur ist. Darin liegt die technische Eigenthümlichkeit und die Besonderheit, das Geschirr wird auch behandelt wie das Porzellan, nämlich verglüht, bemalt, glasirt und im grossen Feuer gar und fertig gebrannt. Der Effect ist ein sehr guter, perl- und taubengrau ist die Farbe, die mit den kräftig kobaltblauen Ornamenten sehr harmonisch wirkt, derb und solid ist die Erscheinung, und in hübschen deutschen Renaissanceformen sind die Gefässe gehalten, meist Krüge, Kannen, Humpen, denen auch das Zinnbeschläg recht gut steht. Mit Geschick und Geschmack waren an einzelnen Mustern die gewundenen und gebuckelten Gefässformen verwendet, welche zwar an die Treibarbeit der Metallgeräthe erinnern, aber auch keramisch recht gut ausführbar und zu rechtfertigen sind.

Viel weniger zusagend waren die Proben der Verfeinerung in der Decoration dieses derben und für den bürgerlichen Gebrauch bestimmten Materials. Es traten da zu dem Unterglasurblau des blaugrauen Geschirres noch Muffelfarben auf der Glasur, Glanzgold und Korallenroth machten sich unliebsam auf den Bierkrügen breit und war das Anbringen dieser unhaltbaren Farben technisch schon unrichtig, so war es zugleich auch ästhetisch verfehlt.

Auch das Irisiren der Spathglasur nach derselben An-

rauchmethode, wie sie in der modernen Glastechnik üblich ist, war zwar interessant und an sich sehr gut gelungen, aber dieser ätherische regenbogenfarbige Schimmer will zu dem derben Steingeschirr gar nicht passen, derselbe gehört jedenfalls nur dem Glase zu.

Franz Slowak ist der zweite Znaimer Fabrikant, der sich unter die Führung des Museums begeben hat, der sich gleichfalls durch die technische und künstlerische Veredelung der eingesessenen Weisstöpferei bemerklich macht und sehr schöne Erfolge aufzuweisen hat. Seine Copien von Delft und Rouen sind ganz correct und sehr decorativ, dagegen leiden die neueren, eigenen Erfindungen doch oft an einer etwas wilden Buntheit.

Gebrüder Schütz in Wien, deren Fabriken in Cilli in Steyermark und Olomoucan in Mähren belegen sind, vertreten die feine Fayence und arbeiten in diesem Material auf den Majolicaeffect hin, jedoch mit Schmelzfarben auf Glasur. Häufig sind es hechtgraue, röthlichgraue, gelbliche und bräunliche Gründe, in einigen Fällen auch gelbe Naturfarben des Materials, auf denen die kräftigen Farbdecorationen in einigen ganz besonderen Tönen aufgetragen sind. Ein sehr schönes Pflaumenblau, Grünblau, Türkischblau und mehrere braune Nüancen fallen besonders angenehm auf. Immer sind auch diese Ornamente recht gut und correct gezeichnet, es mögen nun Renaissancelaubwerke, freiere Blumen oder persische Decorationen sein, häufig kommt auch die Goldlinieneinfassung dazu, aber was diesen auch technisch hochvollendeten und correct und vollkommen fabricirten Fayencen den Ausdruck verleiht, was ihnen das Gepräge gibt, an welchem sie auf den ersten Blick zu erkennen sind, das ist das Druckverfahren, mit dem alles Farbige hergestellt ist. Eine gewisse nüchterne Monotonie und steife Gleichförmigkeit, eine allzugrosse Accuratesse beherrschen diese Fayencen, es fehlt an ihnen der individuelle Ausdruck, die künstlerische Handarbeit. Nur diese beiden wecken das Interesse des Beschauers und rufen dasselbe zum Genusse an.

Es ist gewiss ein Verdienst des früheren Chemikers der Wiener Porzellanmanufactur, des Leiters der chemisch-technischen Versuchsanstalt des Museums, des Regierungsrathes Kosch in Wien, den Ueberdruck so ausgebildet zu haben, dass vielfarbige Ornamente mit tieftönigen und ganz gleichmässigen Farbenfeldern, dazu die Goldlinien und Ara-

besken, dass alles das mit einem Male übertragen werden kann und zwar auf Glas, Porzellan und Steingut mit gleicher Sicherheit. Wo diese mechanische Vervielfältigung am Platze, wo etwa auch eine gewisse Strenge und Härte in der Zeichnung statthaft, bei Wappen und Monogrammen, bei Randverzierungen und wiederkehrenden Motiven untergeordneter Art an der Handelswaare, sodann auf Fliessen und Wandbekleidungen, da macht sich das ganz vortrefflich. Aber eine grosse Schaale mit reich verschlungenem Ornament, eine Vase mit Blumenguirlanden, decorative Pracht- und Zierstücke in dieser Manier wollen nicht ansprechen. Man könnte einwenden, dass ja doch die originale Zeichnung, die der Künstler selbst auf den Stein bringt, mit aller Genauigkeit in Abzug und Ueberdruck wiedergegeben wird und man denkt wohl an Holzschnitt und Radirung und zieht da Vergleiche. Aber diese übergedruckten Farbenverzierungen wirken doch ganz anders als Handmalerei und namentlich, wenn die Farbenflächen ein gewisses Mass überschreiten, wo breite Blätter und dergleichen auftreten, ist die harte Gleichtönigkeit unverkennbar, je kleiner und zierlicher jedoch die Ornamente, desto ansprechender werden sie auch. Sehr schön sind die von Kosch hergestellten, gleichfalls von Gebr. Schütz verwendeten opaken Emailglasuren, deren neueste Proben die chemisch-technische Versuchsanstalt auch selbst ausstellte, eine Specialität der Fabrik ist die honiggelbe durchsichtige Glasur auf weissem Steingutgrund, deren färbendes Princip thoniges Eisenoxyd ist. Diese Glasur ist auf modellirten, plastisch verzierten Gefässen verwendet und schattirt und wirkt recht gut.

Von der bedeutenden Siderolithindustrie Nord-Böhmens, die sich unter allmählicher Aufgabe der unkeramischen Lackarbeit der Fayencetechnik zugewendet hat, war nur ein einziger Vertreter erschienen, E. Eichler in Dux, oder zwei, denn auch die schon genannte Firma A. Tschinkel in Eichwald hatte neben ihren Porzellanen wenige aber ziemlich fortschrittliche Proben in diesem Artikel gebracht, von welchen besonders zu bemerken, dass die Waare im grossen Fayenceofen gebrannt, hart und rissefrei und sehr kräftig zu den Färbungen der Glasur ist.

E. Eichler arbeitet mit Unterglasurfarben auf den kleinen Thonfigürchen, auf Gefässen und Rauchservices und es bleibt da noch manches zu wünschen übrig in Vervollkommnung der Technik. Es ist zwar auch zumeist noch das alte

Siderolithgenre in der Form, indess fehlen doch auch nicht die Anzeichen von stylistischer Reinigung und Richtung. Zum Unglück der Farbentechnik hat man aber das Siderolithmaterial unverändert beibehalten, den Preschener oder verwandte Thone. Diese äussert plastischen und von Natur sehr reinen Braunkohlenthone bieten für die bequeme Herstellung der kleinen Sachen der Siderolithbranche alle Vortheile. Obwohl das Material Steinzeugmaterial ist, das heisst im scharfen Feuer zur völligen Dichte sintert, wasserfest und hellklingend wird, eine lederbraune Farbe gewinnt und glasigen Bruch zeigt, so gibt dasselbe doch, wie die meisten Steinzeugthone, in schwächerem Brande ein verhältnissmässig festes Thongeschirr von angenehmer gelber Farbe. Für das Auftragen der Lackfarben bietet das Product nun auch einen recht passenden, saugenden Grund, aber für Farben unter Glasur ist es doch nicht geeignet. Abgesehen von der gelben Farbe ist das Geschirr für diese Zwecke viel zu leicht gebrannt, im Scherben viel zu wenig dicht und geschlossen, zu thonerdereich, das heisst es fehlt der Quarz, welcher in feiner Vertheilung reichlich vorhanden sein soll. In schärferem Feuer wird wie gesagt, das Material braun und so verträgt dasselbe auch nur eine sehr leichtflüssige Glasur, die gar nichts andres zu sein scheint als Rocaillefluss, vielleicht mit Zusatz eines Boraxflusses. Diese Glasur wird bei lebhafter Rothgluth in der Muffel aufgeschmolzen, sie bleibt sehr oberflächlich, löst und entwickelt die Farbe nicht und ist fast immer haarrissig in feinen Netzen. Die Farben selbst, die färbenden Oxyde, hat man in die Form flüssiger Lösungen gebracht, sodass dieselben zwar die Eigenschaft haben, den Scherben zu imprägniren, aber mit diesen doch allzusehr verdünnten Pigmenten sind keine kräftigen Nüancen zu erzielen und die Figuren leiden deshalb an einer schwächlichen Farbengebung. Soll daher in dieser Unterglasurtechnik etwas Gutes erreicht werden, so ist der ganze Betrieb nach den Principien der Steingutfabrikation zu vervollkommnen, ein weisses, quarzreiches und hartgebranntes Bisquit zu beschaffen und eine härtere alkalisch-bleiische Glasur zu verwenden.

Ein Pavillon in der grossen Quergallerie an der österreichischen Abtheilung birgt die Mustersammlung der Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft, vormals Heinrich Drasche in Wien. Das sehr bedeutende Unternehmen dieser Firma, jedenfalls die grösste Ziegelei der Welt, ist schon in

den dreissiger Jahren von Louis Miesbach und wohl durch den Zusammenkauf mehrerer bereits bestehender Ziegelfabriken gegründet worden und zwar auf demselben Platze hinter der Spinnerin am Kreuz und am Wienerberg, dessen Lehmlager schon zur Zeit der Gründung Vindabonas als Castrum stativum von den römischen Legionen gemina, pia und fidelis zur Herstellung der Ziegel benutzt wurde. Heute noch öfters vorkommende Funde, Gefässe und namentlich Ziegel tragen die Stempel dieser auch handwerklich tüchtig geschulten römischen Militär-Abtheilungen.

Der Umfang des Geschäftes der Wienerberger Baugesellschaft, welche eine Fläche von über 900 österreichische Joch mächtig anstehender Lehmlager besitzt, ist so riesig, dass durchschnittlich 8000 Menschen beschäftigt sind und 200 Millionen Ziegel im Jahre producirt werden. Die Verfrachtung solcher Quantitäten, die Verpflegung und Unterbringung der Menschenmenge, die humanitären Anstalten der Gesellschaft, Kranken- und Unterstützungs-Kassen, Spital und Schulen für die Arbeiterbevölkerung, die Pensionskasse für die Beamten, alle diese Institutionen sind musterhaft entwickelt, so dass das Etablissement in jeder Beziehung mit an der Spitze der modernen Grossindustrie steht.

Die genannte Firma pflegt aber neben ihrem Hauptgeschäfte, der Ziegelproduction, die auch schon von ihren Vorgängern mit überkommene Herstellung der architektonischen und plastischen Terracotta mit allen verwandten, aber immer auf das Bauzweckliche gerichteten Branchen und das alles ist es, womit sie sich hier auf der Ausstellung repräsentirt. Denn auch Oesterreich, oder genauer gesagt, die Wiener Architektur unter der Leitung sehr bedeutender Künstler hat sich der Einführung des Rohbaues und der Terracottaornamentation befleissigt und die Inzersdorfer Fabrik, als die meistbegünstigste und mit Aufträgen am reichlichsten versehene, hatte hinlänglich Gelegenheit, sich praktisch zu üben und fortschrittlich zu entwickeln in der Zeit fast zweier Jahrzehnte. Sie hat denn auch in der That Bedeutendes geschaffen, ohne indess die technische Höhe, wie sie England und Norddeutschland in dieser Richtung aufweisen, erreicht zu haben.

Sehr bemerkenswerth waren nun zunächst die Terracotten, meist ältere Modelle der Fabrik, aber in sehr verbesserter Technik. Das Material bestand früher aus einem

Gemisch des Inzersdorfer Lehmes mit dem niederösterreichischen Thone von Göttweih, es hatte gebrannt eine loh- und lederbraune Farbe, mit welcher oft rücksichtlich der übrigen Färbung einer Façade nur schwer etwas anzufangen war. Jetzt hat man durch Zuführung anderer, gelblich und weisslich brennender Thone das Material geändert und es ist nun weit edler und steinartiger geworden, wie die Rosetten, Friese und Kapitelle zeigen. Von besonders accurater und in jeder Beziehung tadelloser Terracottaausführung sind die beiden älteren, durch die Veröffentlichung in den Teirich'schen Kunstgewerbeblättern bekannt gewordenen Candelaber nach den Entwürfen des Classikers Th. v. Hansen, deren erste Ausführungen in der Academie der Wissenschaften zu Athen ihre Aufstellung fanden. An dem Sphynxcandelaber war der Versuch gemacht, das Ornament durch Engobeüberpinselung etwas heller zu stimmen und von dem Röthlichgrau der structiven Theile zu lösen, es war aber diese Zweitönigkeit doch nicht recht wirkungsvoll durchgeführt und an einigen Stellen kaum zu erkennen.

Von Figuren bis zu ansehnlicher, wohl zwei Meter erreichenden Höhe waren sehr gute Exemplare da, gleichmässig und mild in der Farbe, hartgebrannt und unverzogen, ein Achilles, die herkulanische Matrone des Dresdener Cabinets, der farnesische Herakles, ein Antinous, die capitolinische Minerva und andere Antiken, welche der Erbauer der neuen Academie der Künste, Th. von Hansen, von den academischen Schülern copiren und in Inzersdorf in Terracotta zum Schmuck der Arkaden des Prachtbaues ausführen liess. Eine neuere Figur ist die römische Wasserträgerin A. Schmidtgrubers, eine edelschöne, schreitende Frauengestalt, deren Marmorausführung uns schon in München begegnete und auch in Paris in der österreichischen Loggia wieder zu finden war.

Eine zweite Branche der Inzersdorfer Fabrikation ist die Decoration der Terracotta mit Kosch's Opak-Emails und obwohl man ja in Oesterreich mit einigem Recht und nationalem Stolz diese Leistungen mit dem höchsten Lobe auszeichnet und als eine Wiedererneuerung und zugleich den Gipfel erreichende Vervollkommnung der Robbiatechnik gepriesen hat, so glauben wir doch der Ueberzeugung sein zu müssen, dass es den heutigen Anforderungen nicht entspricht, zu aller und jeder Farbendecoration plastischer Thonwaaren

die dicken, deckenden Opemails zu verwenden, wie hier fast durchgängig geschehen.

Der erste Anstoss zur Einführung der Emailtechnik entstand aus der Aufgabe, die mit Blätterkränzen umrahmten Künstlermedaillons herzustellen, welche in den schönen Sgraffitofries Laufberger's, der Aussendecoration des k. k. Museums für Kunst und Industrie, eingefügt sind. Es folgten sodann die Ornamente, namentlich das kaiserliche Reichswappen an dem chemischen Laboratorium der Universität und im Jahre 1873 in der Weltausstellung des Wiener Prater brachte die Fabrik an ihrem Hauptausstellungsobject, dem grossen von Oberbaurath Ferstel entworfenen Porticus, die sehr mannigfaltige, decorative Verwendung der farbig ausgestatteten Bauornamente zur Anschauung. Capitelle und Lesenenfüllungen, Friese und Gliederungsornamente waren da polychrom gehalten und zeigten die Emailfarben in Verbindung mit den Naturfarben der Terracottavarietäten in sehr entsprechender Weise, die beiden grossen, aus Platten zusammengesetzten Medaillons der Attika aber waren gelungene Proben der Malerei auf dem Email.

Mehr noch in der Robbiatechnik durchgeführt war der in Wien exponirte Wandbrunnen, entworfen von dem zu früh verstorbenen Valentin Teirich und auch in dessen Kunstgewerbeblättern veröffentlicht. Wir finden dieses Werk in Paris wieder, welches mit zwar reicherer Palette als die altitalische, aber doch decent und maassvoll und nicht mit in das Bunte verfallender Polychromie behandelt ist. Relieffond, Fries- und Kämpferflächen waren hellblau, die Reliefs weiss, Archivolte, Festons und Pilasterfüllungen orangegelb, der Delphin blaugrün, die Greifen am Sockel braun mit rothen Flügeln und an diesem plastischen, reich- und vielförmigen Stück traten der Mangel und die Misstände, welche dem schweren Opemail immer anhaften, recht zu Tage. Abgesehen davon, dass das Email theilweise überhaupt nicht so gekommen, nicht so ausgeschmolzen war und sich nicht so recht im Feuer entwickelt hatte, als man es wohl wünschen muss, so waren namentlich die geschuppten Fischkörper und die geflügelten Greifen in Folge des Fehlens der Schattirung in der Farbe, wie sie die Transemails der Palissytechnik so reizend erzeugen, stumpf und steif. Es fehlt diesen Emails, so wie sie auf reicheres Formendetail gebracht werden, wirklich allzusehr das Nüancirende, das mehr oder weniger Durchsichtige, das Verlaufen der färbenden Stoffe im feuer-

flüssigen Glase, der transparente Schmelz, der sich den Detailformen ein- und anschmiegt und so die lebensvolle Wirkung erzeugt.

Derselbe Mangel, dieselbe in der technischen Natur dieser Emails und in dieser Zusammensetzung mit einem trübe und undurchsichtig machenden Princip begründete Unzulänglichkeit zeigt sich auch in der farbigen Behandlung des gleichfalls älteren Blumenständers und war hier offenbar auch der Missgriff gethan worden, die blaue und halbtransparente Glasur auf röthlichen Thongrund zu legen, eine Combination, die nur zu schmutzig unschöner Nüance führen konnte. Ebenso wenig wollte die Glasirung der zwei mit einem hässlichen Braun versehenen Candelaber befriedigen, besser in der bräunlichen Farbe waren die dreifüssigen Tischchen mit den Vasen, aber alle diese doch schon halbtransparenten Glasuren sind nicht leuchtend, nicht im Glase farbig gesättigt, nicht durchgeschmolzen und wie eine Epidermis mit dem Körper verwachsen, zu geringgradig gebrannt und der Thongrund ist viel zu missfarbig und in's Schmutzige wirkend.

Das Gleiche gilt von den Oefen, deren Fabrikation die Inzersdorfer Anstalt gleichfalls seit einigen Jahren in die Hand genommen, es scheint auch da trotz des Aufwandes jener Mittel, mit denen man sich fast Alles beschaffen kann, noch an den rechten Materialien und den passenden technich-künstlerischen Kräften zu fehlen. Der grüne, in der Farbe doch wirklich recht mangelhafte, scheckig ungleiche Ofen zeigt dies zur Genüge, wie auch der bessere seladongrüne Kamin mit den helleren Ornamenten.

Besser gelungen aber sind die Mosaikfliessen à la Mettlach, gerade und kantig, hart und zähe, sehr präcis gemustert und eingelegt, in angenehmen, gebrochenen Steinfarben zeigt sich das kleine Sortiment. Es ist nur die Frage, ob auch die eigentliche wohleingerichtete Fabrication und leistungsfähige Massenproduction hinter diesen auffallend wenigen Mustern stehen, deren Preise aber weitaus höher, als jene rheinischen Fabrikate sind.

Was in der österreichischen Abtheilung des Industriepalastes sonst noch von der Thonwaare für das Bauwesen zu finden ist, war am besten durch B. Erndt in Wien repräsentirt. Von drei altdeutschen Kachelöfen war der eine in hübschen Verhältnissen aufgebaute grün und zwar in ange-

nehmer dunkeler Tönung, ein anderer in reicher und etwas niedlicher Formengebung im Character der Renaissance war recht gut modellirt und noch besser gefärbt, sehr stimmungsvoll im satten Braun mit gelben und grünen Ornamenten, fleischfarbig kaum angehauchten Kinderköpfchen an Consolen und Kapitälchen, und nur die weissen Blätterumschläge traten etwas störend in die allgemeine Harmonie. Aehnlich war der dritte Ofen behandelt, wenn schon etwas bunter und unruhiger in der ganzen Erscheinung.

F. Wudia in Graz zeigt mit seinem guten Kamin und mit dem recht gelungenen Wandbrunnen, dass er die Zinnemailtechnik und die Färbung des Emails vollkommen inne hat und auch W. J. Sommerschuh in Prag arbeitet in diesem Material sicher und präcis, es sollte in seiner wohleingerichteten Fabrikation nur das Kunstmoment durchgreifender zur Geltung kommen.

Wir beschliessen unseren Gang durch die cisleithanische Keramabtheilung des österreichischen Kaiserstaates mit der Besprechung einer Perle, einer wahren Perle nach ihrem inneren Werthe und nach ihrem äusseren, sprüchwörtlichen Schicksal. Nach langem Suchen durch die Kreuz- und Querreihen der österreichischen Abtheilung und der Annexe, ohne Aufschluss geblieben und durch den Catalog der französischen Generalcommission wie auch durch den officiellen Catalog der k. k. Centralcommission, der in der Wiener Staatsdruckerei in zwei Auflagen erschien, ohne Auskunft auch nach mehrfachen Anfragen im österreichischen Bureau, welches diese Ausstellungsobjecte conform mit den Catalogen gar nicht kannte, führt uns endlich ein glücklicher Zufall in den Pavillon des österreichischen Touristenclubs. In dieser Hütte aus Holz und Rinden, weit seitlich abgelegen und hinter den Annexen, in der äusserlich grauen und unscheinbaren Hülle, wie die mütterliche Schale der verborgenen Seemuschel, da fanden wir unsere Perle, von deren Existenz zwar, aber nicht über deren „Wo“ wir unterrichtet waren. So also war das äussere Schicksal der unübertrefflichen Terracottakleinplastik des Lehrers einer Fachschule in Katharinaberg bei Brüx in Böhmen, des Bildhauers Johann Rordorf, dessen Schulung dem Atelier Fernkorn's entstammt.

In braunrother Terracotta von ganz schwach lüstrirter, mit Wachs und Bürste behandelter Oberfläche waren da zwei Figuren und zwei malerische Gruppen kleineren Maassstabes

ausgeführt, die ihres Gleichen suchen und diese Genreplastik fordert unsere eingehende Besprechung, indem sie zugleich alle Anerkennung vollgemessen verdient.

Der ägyptische Wasserträger und die Sclavin desselben Landes, deren Gestalten wohl ungefähr 35 Centimeter in der Höhe hielten, boten die interessanteste Behandlung des Details, eine äusserst fleissige und bei aller Miniaturarbeit doch geniale und flotte Modellirtechnik. Neben den mageren und grossäugigen Gesichtern und den sehnig trockenen Gliedern waren auch alle ethnographisch gewissenhaft richtigen Zuthaten am Costüm und die Geräthschaften wohl durchgeführt und die vertiefende Auffassungskraft des Künstlers, die markig characterisirende Wiedergabe in der Darstellung zeigten sich in wunderbarer Weise. Diese Schöpfungen haben vor den von uns mit gleicher Ueberzeugung hochgerühmten französischen Genreterracotten Graillors bei J. C. Laroche in Paris noch den Ausdruck gemüthvoller Innerlichkeit voraus und sind auch besonders dadurch ausgezeichnet. Mehr noch tritt dieser schöne Zug germanischer Künstlerschaft hervor an den mit vollster licentia poetica zwar malerisch concipirten, aber doch auch mit grossem Geschick in gewissen Schranken der plastischen Anordnung und innerhalb der Gesetze des Materials bleibenden Figurengruppen und hier kommt auch noch ein schalkhafter und gutmüthiger Humor glücklich dazu.

Die erste Gruppe, von einem halben Dutzend Figuren zusammengesetzt, die Serenade, ist zwischen einem mit üppigen Schlingpflanzen überwucherten und mit Urnen geschmückten Eingang eines Pavillons eingeordnet und mit den schnörkeligen Rococoformen der halbversteckten Architekturtheile harmoniren aufs beste die Costüme, die Perrücken und die Rococogesichter der zwei empfindsamen Geiger, des erhitzten Bassisten und des überangestrengten Flötenbläsers, der Dirigent ist über eine Steinsphynx gelehnt und ein bewundernder Knabe, maulaufsperrend und „ganz Ohr", hält das Notenheft der Partitur. Wenn es die Aufgabe des Genrebildes ist, sich nicht wie das Porträt mit der Darstellung des Characters der Personen an sich zu begnügen, sondern dazu auch bestimmte Lebensäusserungen, die Handlungen und das Wirken, Thun und Treiben der Menschen, ob ernst oder heiter, aber eben in der ausgeprägten Charactereigenthümlichkeit jedes Einzelnen zu geben,

so haben wir in der Rordorf'schen Plastik solche Genrebilder und zugleich erschöpfend characterische, packend wahre und sprechend überzeugende Genrebilder. Man vertiefe sich in diese Serenade, beobachte die nach Temperament der Musiker verschiedenen Instrumente, dazu den Eifer, die aufgeregte Angst des Kapellmeisters, sein mühe- und geberdenvolles und so sehr komisch wirkendes Zusammenhalten der Stimmen, damit nicht die ganze Kunst scheitere und umwerfe und man wird einen unverwischbaren Eindruck bekommen haben.

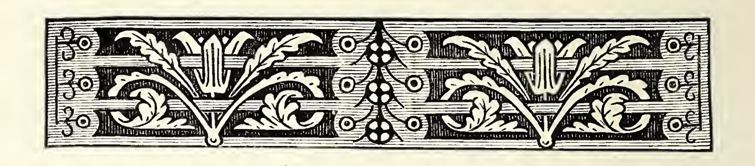
Das vierte und anmuthigste Stück dieser liebenswürdigen Kleinplastik ist das von poetischem Hauch und geheimnissvollem Märchenzauber verklärte Bild des Dornröschens. Wieder ist es ein Maueraufbau, coulissenartig flach, mit Nischen, Lucken und Durchbrechungen, übersponnen und umschlungen, halbverhüllt von dichten Rankenzöpfen, welche die Theile der Architektur phantastisch miteinander verflechten und wie Gardinen und Behänge die rhythmischen Simswerke des Aufbaues accompagniren, der in zwei Flanken ausläuft und Schaalen aus Serpentin trägt, so dass das Ganze einen zierlichen Aufsatz bildet. In der Mitte ist das überaus liebliche Figürchen der Schläferin in einer altanartigen Nische postirt und die übrigen acht oder neun Figuren, alle schlafen in den characteristischen Situationen, der Jäger mit seinen Rüdenjungen und der Koppel, Koch und Page, der Thorwächter und die anderen, mitten in der Thätigkeit ihres Amtes aufgehalten, hingelehnt, niedergesunken, fest erstarrt und eingeschlafen. Diese wunderbare Geschichte ist hier so einfach und natürlich, so mit naiver und kindlicher Glaubensgewissheit in der Formensprache der Plastik erzählt, Alles so überzeugend wahr gegeben und dabei wundersam anmuthend und poetisch durchwärmt, dass wir das Bild als einzig bezeichnen müssen, dem gewiss eine Stelle neben M. v. Schwinds, des grossen deutschen Märchenmalers, Werken gebührt.

Und der Künstler? Rordorf ist ein ganz eigenartig begabtes Talent, der schon auf der Münchener Ausstellung mit seinen köstlichen, gleichfalls in Terracotta ausgeführten Characterköpfen die Aufmerksamkeit der Kenner anzog und vorläufig in einem Winkel Böhmens an der Veredelung der Spielwaarenindustrie seine amtliche Aufgabe zu erfüllen hat. Wir denken, indem wir das heute noch viel zu wenig be-

tonte erziehliche Moment des Kinderspielzeugs ins Auge fassen, von jener Aufgabe durchaus nicht gering, wünschen aber im Interesse eigentlicher Kunstindustrie recht lebhaft, dass dem Künstler eine höhere Aufgabe werden möge, an seinem jetzigen Amt werden Schaffenskraft und Künstlerschaft gar bald hinkend werden und dann ganz erlahmen.

Gehen wir nun über die Leitha!





Ungarn.

Dieses Land, dessen Kraft in der unerschöpflichen Ertragsfähigkeit seines Bodens fusst, dem dazu die mineralischen Schätze überreich gegeben sind, hat noch keine entwickelte Industrie und es beschränkt sich die Gewerbthätigkeit fast nur auf die Beschaffung der gewöhnlichen und täglichen Bedürfnisse der polyglotten Bevölkerung, die ein buntes Gemisch verschiedener Nationen ist. Um so interessanter aber ist diese handwerkliche Thätigkeit, da sie fast durchweg an den nationalen, von Alters her überkommenen Formen festhält und es gilt dies ebensowohl von den Arbeiten der slavischen Stämme, als von demjenigen des herrschenden magyarischen, der zum Wahlspruch hat: Extra Hungariam non est vita. Es sind nun, wie in allen anderen Ländern, so auch hier die keramischen bäuerlichen Erzeugnisse die besten und unverfälschtesten Repräsentanten der nationalen Hausindustrie, zugleich diejenigen, deren formale Wurzeln am weitesten zurückreichen in frühere Culturepochen. Denn mit wunderbarer Consequenz haben sich die Gestaltungen der Thongefässe seit vielen Jahrhunderten traditionell erhalten, wenn diese Formen nur erst practisch entwickelt, allgemein anerkannt und so zum festen Typus geworden waren. Die schönsten Beispiele dieser Art finden sich in der südslavi-

schen Haustöpferei und es weisen deren Anklänge weit über die Zeit der Türkenherrschaft zurück bis zu den Legionsstationen der weltbeherrschenden Roma.

Es war deshalb zu bedauern, dass von den interessanten magyarischen und slavischen Töpferarbeiten, wie sie sich in den Ländern des ungarischen Königreiches allgemein finden und die auf der Wiener Austellung so umfangreich vertreten waren, nur einige wenige Proben nach Paris kamen, es waren nur kroatische da.

Felix Lay aus Agram, der seit einer Reihe von Jahren die Aufmerksamkeit der modernen Industrie auf die stylvollen und farbenschönen Stickereien, Webereien und Teppichwirkereien der südslavischen Bäuerinnen gelenkt hat und durch litterarische Publicationen und Verbreitung von Originalmustern fortwirkt, brachte eine kleine Sammlung jener sparsam nur halbglasirten Krüge. Alle tragen auf dem ovoidischen Körper den aus mehreren knotigen Absätzen gebildeten Hals, der mit engem Mundstück endet oder oben auch trichter- und tubaförmig, wie an dem antiken Lekythos, erweitert ist. Ein frei geschwungener, mit einer Warze versehener, durchbohrter Henkel vereinigt die beiden Theile und dient als Saugrohr. Auch Proben von schwarzgedämpften Gefässen waren da, wie sie namentlich auch im ungarischen Mohacs an der Donau in sehr primitiven, grubenartigen Ofenanlagen hergestellt und zu Schiff in die unteren Donauländer verfrachtet werden. Im Ganzen war aber das von dieser nationalen Töpferei Gebotene viel zu wenig, um diese Production lehrreich zur Anschauung zu bringen.

Von moderner Kunsttöpferei aber weist Ungarn einige ganz merkwürdige Specialitäten auf. Die erste und bekannteste sind die Imitationsporzellane von Samuel Fischer in Herend, früher Moritz Fischer, dessen ausgesprochene Aufgabe es ist, alle älteren Porzellane jedes Styles und jeder Herkunft auf das Täuschendste zu copiren, wirkliche Facsimiles zu liefern. Obwohl die Fabrik demnach nur für das antiquarische Interesse, für Liebhaber und Sammler arbeitet und sich nicht auf den Standpunkt einer neuen Richtung und künstlerischen Weiterentwickelung stellt, so gebührt ihr doch die Anerkennung dafür, dass sie in einer Zeit, wo auch das Porzellan so ziemlich Alles eingebüsst hatte, was an ihm gut und werthvoll war, als dasselbe ganz dem verdorbensten Modegeschmack anheimgefallen, dass in dieser

Zeit gegen Ende des ersten Drittels dieses Jahrhunderts die Herender Fabrik die alten und wirklich guten Porzellane hervorsuchte und mit eingehendem Fleisse wieder erneuerte.

Moritz Fischer von Farkasháza gründete die Fabrik in Herend im Jahre 1839 und begann die Imitation von Alt-Meissen, Wien, Capo di Monte und Sèvres, von chinesischen und japanesischen Porzellanen mit einem seltenen Verständniss der Technik in Bereitung nicht allein der eigenthümlichen Farben, sondern auch der verschiedenartigsten, oft tönig gehaltenen Porzellanmassen. Seiner durchdringenden Kenntniss und Geschicklichkeit in allen Proceduren, auch in der schwierigsten Specialtechnik, war keine Aufgabe zu hoch und die Schulung und Einübung seiner Gehülfen ging so in das intimste Detail, das bald alle berühmten Porzellane mit Meisterschaft hergestellt wurden. Wie weit nun diese peinlich getreue Genauigkeit im Copiren geht und wie selbst ganze Collegien von Kennern getäuscht werden konnten, beweist jener Fall des Kensington-Museums. Dasselbe hatte zu Anfang der sechziger Jahre eine Collection angeblich in Ispahan erworbener alter asiatischer Porzellane gekauft, die sich später und nach langen Untersuchungen als Herender Fabrikate herausstellten.

Trotz steigender Anerkennung von Ausstellung zu Ausstellung, trotz bedeutender Lieferungen für die aristokratischen Kreise und die ungarischen Königsschlösser kam die Fabrik nach der Wiener Ausstellung, auf welcher sie äusserst reichhaltig und imposant vertreten war, in Stockung und gänzlichen Stillstand. Es gelang aber dem Sohn des Gründers, dem langjährigen erfahrenen Mitarbeiter seines Vaters, Samuel Fischer, die Anstalt nicht allein wieder in flotten Betrieb zu bringen, sondern diesen letzteren auch ansehnlich zu erweitern. So arbeitet das Etablissement heute mit einer Anzahl von nahezu 80 Personen, mit 3 Brennöfen und 6 Muffeln.

Die nach Paris gebrachte Collection zeichnete sich, wie auch jene in München, durch vorzügliche Capo di Monte-Geschirre aus. An diesen ist die Glasur äusserst fein und nur sehr wenig verstumpfend, die Staffirung der Reliefs, namentlich die miniaturfeine Schattirung, welche die niedlichen Detailformen der kleinen Figürchen hebt und belebt, sind mit fleissigster Genauigkeit behandelt. Von subtilster Technik waren dann die doppelwandigen Gefässe, deren

äussere Flächen gitterartig durchbrochen sind. Einige dieser Arbeiten, Bowlen und dosenförmige Geräthe waren durch ihre Grösse in Ansehung des Materials besonders bemerkenswerth. Wie sehr aber die künstlichen Spielereien und Kunststückchen ohne Kunstwerth gepflegt und oft zur Hauptsache werden, zeigt der Bierkrug, an dem wie bei jenem Worcester Trinkhorn auch das Deckelcharnier in Porzellanmasse ausgeführt ist. Dagegen waren von Blumenmalereien recht werthvolle Sachen da, sodann die gutgemalten Vasen mit den Gladiatorenkämpfen. Sehr grosse Fischschüsseln zeigten wieder die Beherrschung des Materials und die unzähligen anderen Stücke, alle sind sie mit jener vollkommenen Sicherheit gemacht, mit jener merkwürdigen Exactität in der treuesten Reproduction, die eben Aufgabe und Zweck der Fabrik Herend und ihre Force ist. Ohne Zweifel macht die Ausstellung den vollkommenen Eindruck einer interessanten Sammlung antiquarischer Porzellane, in dem sich Alles findet, freilich Alles auch ohne Wahl und es bleibt doch sehr zu wünschen, dass diese treffliche technische Schulung und dieses sichere Können innerhalb der Fabrikation auch einmal mit neuen, frischen und originalen künstlerischen Ideen inspirirt werden möge.

Moritz Fischer von Farkasháza, der Gründer der Herender Fabrik, hat nach Uebergabe derselben an seinen oben genannten Sohn ein zweites Unternehmen in Tata begonnen, welchem dasselbe Programm gestellt ist und auch die Ausstellung dieser Tochterfabrik ist schon sehr reichhaltig und zeigt die gleichen Specialitäten.

Die dritte keramische Gruppe Ungarns kommt von Buda-Pest, von Ignaz Fischer, dessen Majolicafabrik sich sehr rasch bekannt gemacht hat durch eine grössere Leistung, die vor geraumer Zeit auch den Lesern des „Sprechsaal“ in Wort und Bild vorgeführt wurde. Es ist der bei 5 Meter hohe Aufbau eines Springbrunnens nach dem Entwurfe von A. Lang von W. Marchauk modellirt, der in sehr gerühmter, polychrom glasirter Ausführung im Hofe des Pester Künstlerhauses aufgestellt ist.

Die Pariser Collection Ignaz Fischer's zeigte farbige Glasuren in der Palissyart, die auf sehr weichem, allzu schwach gebranntem, gelblichem Scherben, viel zu wenig Schmelz, coloristische Kraft und Sättigung aufwiesen und scheint auch hier geboten zu sein, dass das Material wie jenes besprochene böhmische und es ist wohl dasselbe und

von dort bezogene, zunächst steingutähnlicher werden müsse, damit es einen schärferen Brand ertrage, hart und klingend werde. Es kommt dann eins mit dem anderen, dann kann und muss auch das Glasurfeuer hochgradiger getrieben werden, damit es die in der Glasmasse gelösten Farbenoxyde zur rechten transparenten Klarheit und Kraft entwickele.

Die Krüge und Humpen in den alten rheinischen Formen, graublau, grün und braun glasirt, auch in diesen Tönen marmorirt, zeigten noch bedenkliche Farb- und Glanzlosigkeit und Mangel an qualitativer Tüchtigkeit. Man nennt solche Geschirre wohl Schau- und Zierkrüge und sie dienen ja auch zur Auschmückung des Büffets, aber man muss doch den ganzen Krug in der Hand behalten und nicht den Henkel allein.

Auch von zinnemaillirtem Geschirr, von der ordinairen Fayence, waren Proben da und zwar recht gut Alt-Rouen, sodann allerlei Versuche in Decorationen mit Reliefemail, sehr hübsch die persichen Ornamente auf blauem Grund, weniger ansprechend dann wieder Jagdbilder in sepiabrauner Schmelzfarbe auf gelblichem Thongrund. Offenbar sucht die Fabrik neben technischer Ausbildung auch nach Halt und Richtung und es wäre zu rathen, dass sie sich der nationalen Formen befleissigte und dieselben der modernen Fabrikation einverleibte. Es müsste das in Ungarn bei dem lebhaften Nationalgefühl, meinen wir, eine dankbare Aufgabe sein, die freilich auch mit Geist und Geschick zu lösen wäre.

Auch der Ofenfabrikation hat sich die Pester Majolicafabrik, deren Streben ja nicht zu verkennen, zugewendet, sie steht aber auch da noch in den ersten Stadien der Versuche. Der kupfergrüne Ofen ist von unreiner, reducirter Farbe, gleich daneben der frappant gelungene weisse Kamin aber sieht aus — er sieht ganz meissnisch aus.

Einige Porzellanmaler, T. Hüttel in Buda-Pest als Bester an der Spitze, arbeiten im Miniaturfach, die Pfeifenköpfe fehlen auch nicht in der ungarischen Abtheilung, die sich einen sehr hübschen, von oben gut erleuchteten Raum auszumachen wusste, aber das Beste der transleithanischen Keramabtheilung, dazu etwas durchaus Originales, haben wir noch vor uns.

Wilhelm Zsolnay in Fünfkirchen hat eine Collection künstlerischer Töpferwaare ausgestellt, die so eigenartig neu und so ganz anders als alle anderen erscheint, dass sie sofort

das höchste Interesse in Anspruch nimmt und nach ihrer technischen Seite betrachtet, für Viele ein Räthsel war. Zunächst also die technische Seite nach Masse, Glasur und Farbendecoration.

Das Geschirr ist eine Fayence mit leichtflüssiger Porzellanglasur, also eine Specialität, die aus der gewöhnlichen keramischen Classification heraustritt. Von milchweisser Farbe, fast noch erdig und saugend, ist der feinmassige Körper doch hart und hellklingend und er setzt sich aus mährischem Steingutthon und Fünfkirchener thonigen Sand zusammen. Auf diesem Scherben liegt die Feldspath-Kalk-Glasur sehr dünn und durchsichtig auf, zugleich mit mildem, eigenthümlich weichem und zartem Glanz. Die Vereinigung von Glasur und Körper ergibt nun einen gelblichen, angenehm warmen Ton, der an neues, frisch polirtes Elfenbein erinnert. Bei aller Zartheit der Färbung ist der Ton doch nicht blass und unbestimmt, aber auch nicht ölig und fettig glänzend, wie am englischen Parian, kurz diese Porzellanfayence ist eine überaus schöne und ansprechende Specialität schon nach ihrem Material an sich.

Dazu kommt nun die hübsche Decoration, die verschieden ist. Einmal ist diese Fayence nach dem ersten Feuer, welches wie in der Porzellantechnik schwächer als das zweite für die Glasur ist, mit Kobaltblau gemalt, also unter Glasur, und es ist sehr bemerkenswerth, dass diese Malereien eine thatsächliche Weiterentwickelung und Bereicherung der Blaumalerei überhaupt vorstellen. Denn namentlich bei dem Porzellan glaubt man von dem herkömmlichen Fadenmuster oder von der bäuerisch derben Zwiebeldecoration gar nicht abweichen zu dürfen. Im Gegensatz zu diesen veralteten und vielgesehenen Ornamenten finden wir hier die reizvollsten Muster in conventioneller Flora meist orientalischen Characters und die zierlichen Feldereintheilungen, die palmettenartigen Dolden und gefiederten Blätter, die eleganten Verästelungen, Verschlingungen und Umränderungen lassen an flotter, decorativer Behandlung, wie sie diese einfache Ornamentmalerei auf dem Bisquit bedingt, nichts zu wünschen übrig. Auch vertiefte, gravirte Verzierungen und ganz seichte Ornamente, die im Character der Fläche bleiben, finden sich und diese Linien und die kleinen Felderchen des Grundes sind mit Kobaltblau gefüllt. Dies Blau unter Glasur ist von sehr hübschem Ton und steht mit der Elfenbeinfarbe des Körpers in wohlthuender Harmonie.

Prächtiger, vornehmer und zugleich auch eigenartiger, ja sogar die Lösung eines technischen Problems zeigend, ist die zweite Decorationsart, die Verzierung dieser Fayence mit einer neuen Species des Emails. Man kann auch diese Emails Relieffarben nennen, denn sie sind hoch und kräftig, sichtbar und dem Finger fühlbar erhaben aufgetragen, ähnlich wie jene persischen in der französischen Fayencerie, aber sie sind im Gegensatz zu jenen Muffelfarben Scharffeueremails. Dieselben werden dem fertigen, glattgebrannten Geschirr applicirt und im grossen Ofen, im Scharffeuer aufgebrannt. Das ist in der That etwas Neues und Schwieriges. Dies Verfahren knüpft an die farbigen Glasuren von Sèvres und an das Starkfeuerroth der Chinesen an und diese Emails sind eben reichlich mit farbigen Oxyden gesättigte, zähflüssige Feldspath-Kalk-Glasuren, dicke, nicht transparente und etwas trübe Schmelzpasten auf Glasurgruud.

Das Gros bleu wird in Sèvres bekanntlich so hergestellt, dass 86 Theile Feldspathglasur mit 14 Theilen englischen Kobaltoxydes zu röthlichgrauer Fritte gebacken werden. Das feingemahlene Product wird dann mit Dicköl auf das glasirte, fertig gebrannte Gefäss aufgetragen und im Starkbrand zu der berühmten Farbe vollendet. Es ist also das Gros bleu seiner Zusammensetzung nach eine sattgefärbte Glasur, die sich mit der unterliegenden farblosen Glasur innig vereinigt. Ein ähnliches Tiefblau kann auch mit roher, auf 100 Theile mit 15 Theilen Kobaltoxyd versetzter Glasur, welche auf das Bisquit aufgetragen wird, hergestellt werden, und wieder anders wurde diese Farbe in der Wiener Fabrik behandelt. Man trug da das mit Dicköl angeriebene Oxyd ohne Vermischung mit Glasur auf die fertig gebrannte Glasur auf und die Wiener Glasur war eine Kalkglasur. Dies letztere Verfahren ist, was wir beiläufig bemerken, auch in einigen thüringischen Fabriken zu kleineren Blaudekorationen in Uebung und es schmilzt die Kobaltfarbe im Grossfeuer mit der Glasur zu einheitlichem Glanze zusammen. Mit den angeführten drei Beispielen ist nun gezeigt, wie ungefähr die Scharffeueremails zu componiren sind und dass die färbenden Oxyde in sehr reichlichem Maasse in die Glasur, sie mag Feld-, Kalk- oder eine gemischte Glasur sein, einzuführen gestattet ist. Dabei ist aber sehr wohl zu beobachten, dass mehrere Oxyde an sich schon als Flussmittel wirken, eben das Kobaltoxyd, auch Mangan und Eisen und dass deshalb erfahrungsmässig die

Zusammensetzung der bindenden Glasur in Rücksicht auf das Verhältniss und die Eigenschaften der Oxyde zu variiren ist.

Wie in der Porzellandecoration, so ist auch bei diesen Scharffeueremails die Auswahl der Farben beschränkt, die sämmtlich im möglichst reinen Oxydationsfeuer zu brennen sind. Die Porzellan-Fayencen Fünfkirchens weisen ein sattes Kobaltblau auf, ein glasigeres Hellblau, ein leicht zu dunkel werdendes Carneolroth aus Eisenoxyd, ein Braun aus Eisen und Mangan, ein sehr variables und oft ins Rothe ziehendes Gelb aus Titansäure, dann das Grün aus Chromoxyd und ein aus Chrom und Kobalt gemischtes Blaugrün. Wie schon gesagt, haben die Emails eine gewisse Trübheit, das heisst, sie haben nicht die glasige Transparenz und den Glanz der Boraxbleiemails. Das gereicht diesen Scharffeuerfarben keineswegs zum Nachtheil, sondern verleiht ihnen eine eigenthümliche, stimmungsvolle Tönung, die mit dem gelblichen Schein des Körpers einen milden und gleichwohl volltönenden coloristischen Accord gibt, von ganz eigenartigem Reiz.

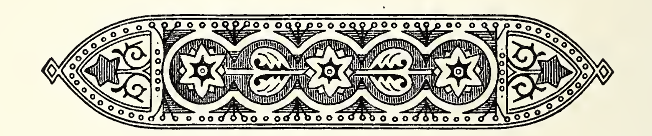
Jedenfalls ist die Porzellanglasur an sich so weichflüssig als möglich gestellt und dürfte wenig über 1000 Grad Celsius zum Ausschmelzen erfordern. Das geht bei gemischter oder Kalk-Glasur ganz gut, welche überhaupt ja allgemeiner passend sind und auch auf Steinzeug Verwendung finden, die mehr als reine Feldspathglasur durchsichtig werden und sicherer ohne Risse bleiben. Man kann die Leichtflüssigkeit einer Feldspath-Kalk-Glasur sehr weit treiben, wenn man das Verhältniss ungefähr so nimmt, dass Feldspath und Kalk zusammen den Quarz mit Kaolin um einige Theile überwiegen und in einer solchen Glasur kann sogar ein Grün aus Kupfer hergestellt werden.

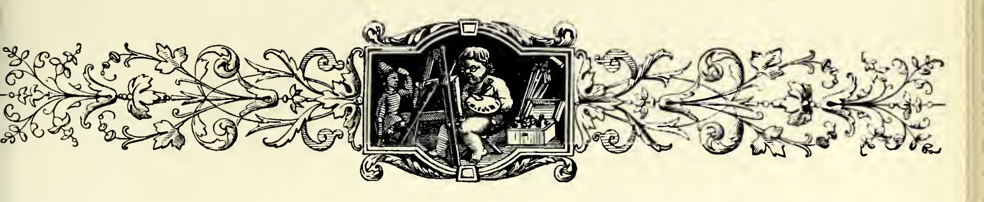
Zu den Emaildecorationen des Scharffeuers treten in einzelnen Fällen noch Muffegold-Cloisonnirungen hinzu, welche nach unserem Gefühl die Aechtheit und Originalität des Geschirrs beeinträchtigen. Immer aber sind auch die Formen der Vasen und Geräthe recht gelungen, meist sind sie einfach und ungegliedert, wie die asiatischen Potterieen und auch das Ornament hält sich in den Motiven und Einzelformen der persischen und indischen Art, aber es ist durchaus frei componirt und erfunden, selbstständig behandelt und nie direct copirt, auch eine wohlzuschätzende Eigenschaft.

Neben den Porzellanfayencen stellte Zsolnay, dessen

Marke 5 aneinandergereihte Kirchthürme sind, noch eine Reihe bleiglasirter Geräthe aus, sogenannte Pannoniagefässe, welche die altungarischen Töpfereien veranschaulichen sollen. Lineare Säume und Nähte, geometrische Motive, Zickzacke und Schlängelungen, alle jene primitiven Muster, wie sie sich in den ersten Kunstversuchen auf den auch fast gleichartig geformten Töpfen und urnenartigen Gefässen aller Völkerschaften finden, sind es auch hier. Aber diese Vasen und Urnen sind interessant gearbeitet und recht decorativ, so dass auch den anspruchloseren Producten der Fabrik alle Anerkennung zu Theil werden muss.

Wir blicken nun bei dem letzten Schritt in der ungarischen Keram-Abtheilung zurück auf die Thatsache, dass auch das unindustrielle magyarische Reich eine wirkliche keramische Neuheit, eine Bereicherung der keramischen Kunst, nach Paris brachte, die sich gewiss noch viel weiter entwickeln wird bei dem Verständniss und passionirten Eifer des Fünfkirchener Fabrikanten, dessen schöpferische Eigenschaften wir an Ort und Stelle kennen zu lernen Gelegenheit hatten.





Niederlande. Belgien. Luxemburg.

Das niederländische Königreich hat sich, keramisch betrachtet, eigentlich nur durch seine Ziegelfaçade in der bunt gemischten Nationenstrasse und durch die innere Decoration einer kleinen Annexbaute repräsentirt, ausserdem waren der Aussteller nur drei, die kein übersichtliches Bild der keramischen Thätigkeit des Landes boten. Jene Hausfronte, aus weissgelblichem Sandstein und sattrothen Verblendziegeln in den barocken Formen des 17. Jahrhunderts ausgeführt, gibt ein ungefähres Bild der heute noch in Holland üblichen Bauart. Noch mehr ausgeprägte Eigenthümlichkeiten aber bot das appetitlich nette, niedliche Wirthshäuschen einer grossen Schnapsfirma, das inmitten der accuraten Gartenanlagen mit den wunderlich zu Seeschiffen, Kapellen und Thürmen, ja sogar zu Thierfiguren verschnittenen Taxus- und Buchsbäumen freundlich zu sich herein winkte. Im Innern war alterthümlicher Hausrath aller Art, geschnitzte Wandbretter für die vierbäuchigen Glasflaschen und umfangreichen Kruken, ein messingener Kronleuchter und die eindringlich an den Lauf der Zeit mahnende, mächtige Wanduhr, goldblechhaubige, kattunene Schänkmamsells, die braunen Curaçao und schneidigen Genever kredenzten, aber der auffallendste Theil der Ausstattung bestand in mehreren Parthien alter Fayenceplatten, Tegeltjes,

welche die Wände bekleiden. Auch heute noch spielen diese hauptsächlich in dem Delfter District und im handwerklichen Betriebe im ganzen Lande hergestellten Fliessen in dem Bauwesen Hollands eine grosse Rolle und es gibt fast kein Haus ohne dieselben. Sie bestehen wie von Alters her aus einem sandigen Mergelthon, der im Brande gelblich wird und grosse Härte und Festigkeit erlangt und auch die Behandlung des fast durchgängig sehr weissen und gut deckenden Zinnemails hat sich von der Periode des alten Delft bis auf den heutigen Tag recht gut erhalten, während leider fast jede Kunsttradition gänzlich verschollen und verloren ist. Und doch könnte so tausendfach angeknüpft werden an die Spuren und Reste der grossen Zeit Hollands vom 17. Jahrhundert, dessen Schiffahrt den Welthandel dominirte, dessen Malerei die hervorragendste des Zeitalters gewesen und dessen Kunstindustrie gleich hoch in der allgemeinen Schätzung stand, denn es waren ja vornehmlich die Delfter Fayencen, welche Hollands Kunstgewerbe mit Weltruhm verherrlichten.

Die heutige Keramik, soweit sie auf der Pariser Ausstellung mit einer Terracottavase im sogenannten Renaissancestyl, von Clemens & Sohn in Guda ausgeführt, durch die gemalten Fayencen J. Thooft's von der Firma Piccard & Cie. in Delft und von der keramischen Gesellschaft in Mastricht vertreten war, brachte kaum etwas Erwähnenswerthes, in kleinen Gegenständen, Väschen, Döschen und Büchschen, vielleicht für Parfümerien, jedoch sehr nette und hübsch angefertigte Handelswaare.

Degegen hat Belgien die Wiedererneuerung des Delfter Geschirres in grösserem Maassstabe aufgenommen und die Firma Boch frères, deren bei Louvière gelegene Fabrik den Namen Keramis führt, bringt eine imposante und sehr umfangreiche Collection von Vasen, Platten, Urnen, Kannen, Schüsseln und dergleichen im Genre Delft. Potiches, die chinesischen fusslosen geschweiften Vasen bis zu zwei Meter Höhe, sind ein sprechendes Zeugniss für die vollendete Beherrschung des immer schwierigen Materials und das milde Weiss des gleichmässig deckenden, risselosen Emails lässt nichts zu wünschen übrig. Ebenso ist die flotte Blaumalerei, welche die ältere Species der Delfter Plateelbackers auszeichnet, ganz im Geiste dieserer Decorationsmalerei ausgeführt. Diese einfarbige Malerei, die mit dünnerem und dickerem Farbenauftrag, durch breitere Behandlung und

dazu auch wieder mit schärferen Umrisslinien und Strichelungen äusserst wirkungsvoll zu arbeiten weiss, die ihre Sujets in Figuren und figuralen Gruppen, ihre Ornamente in Fruchtgehängen, Blumenkörben und Füllhörnern sucht, war an den Fayencen von Louvière ganz vorzüglich gelungen. Es fehlten auch die Anklänge an italienische Verzierungsweise, wie sie in Delft gegen Ende des 17. Jahrhunderts vorkommen, nicht im Sortiment.

Sodann ist eine grosse Reihe jener unter dem Einfluss japanischer und chinesischer Porzellane entstandenen Fayencen zu sehen, mit Lambrequins, Blumengruppen und Vögeln bemalt, wo zu dem Blau auch Roth und Gelb kommen. Es ist ja bekannt, dass von einigen Delfter Künstlern in täuschender Nachahmung des asiatischen Porzellans mit dem doch ganz verschiedenen Material ganz Ausserordentliches geleistet worden ist und auch diese kleineren Louvièrefayencen geben durch ihre Leichtigkeit und Dünnwandigkeit des Körpers, durch die elegante Formgebung und der Decoration in Blau, Gelb und Roth einen hohen Begriff von dem technischen Können und der Schulung für diese speciellen Aufgaben der Imitation, die weniger geniale Mache als peinliche Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit erfordern, einer Richtung, der wir als Nachahmung indess an sich keinen höheren Werth beilegen.

Viel erfreulicher sind die Fayencen mit der breiten, flotten Malerei der besten Delfter Periode, die, wenn auch nur monochrom, Blau in Blau, aber saftig und kräftig abgetönt, dabei correct gezeichnet und ohne ängstliches Detail gehalten, in Massen und grossen Zügen ausgeführt, die höchsten decorativen Effecte erreicht, Sehr umfängliche Platten mit landschaftlichen und Genrebildern, mit Marinen und Köpfen, vielleicht nach den beiden besten Delfter Meistern A. de Rooge und Fr. de Frytom, waren vortreffliche Beispiele dieser Art und verliehen der umfangreichen Sammlung von Copien doch auch eine künstlerische Bedeutung.

In anderer Art, mehr oder ganz nach der malerischen Richtung hin und mit vollständiger Palette arbeitet E. Tourteau in Brüssel, er copirt die Bilder der berühmten Niederländer meist auf Platten und flachen Schalen lediglich als Gemälde, sie treten gar nicht als Gefässdecoration auf und sind in der That fast in allen Fällen von bewundernswerther Tiefe und durchsichtigem Colorit. Von verschiedenen Künstlern ausgeführt, die Namen oder Monogramm auf die Bilder

setzen, ist das eben eine Specialität, die keramische der Tafelmalerei, die unter den 17 Ausstellern in der Keramabtheilung Belgiens noch mehrere Vertreter zählte, die auch Porzellanbilder derselben Art mitbringen. Die meisten kommen aus Brüssel.

Dann haben H. & J. Dekonink frères in Diest eine Parthie Gartengeräthe, Baumstämme als Sitze und Jardinièren, Kübel und Pflanzenkästen in Palissyart glasirt gebracht, ein Genre, was jedenfalls sehr niedrig rangirt und das ist Alles aus Belgien.

Im Grossherzogthum Luxemburg zu Septfontaines hat die berühmte Firma Villeroy & Boch ihre Mutterfabrik, die vorzugsweise ein veredeltes, der Rokinghamwaare der Engländer ganz gleichkommendes Braungeschirr producirt, sodann das in der Masse tiefschwarze Theezeug, auch ein gelbliches Steingut und einschlägiges Gebrauchsgeschirr.

Die sehr hübsch in einem offenen, nur von einer Brüstung umgrenzten Raum arrangirte Ausstellung war durch die Beschickung von Seite anderer Fabriken der grossen Firma vervollständigt und bot ein interessantes Bild der ausserordentlichen Leistungsfähigkeit und technischen Höhe der Fabrikation, die in vielen ganz eigenthümlichen Specialitäten sich bewegt. Da ist nur in wenigen Proben das vortreffliche Hartsteingut in besonders guten Formen, dann kommen die farbig auf oder unter der Glasur durch Ueberdruck oder Chablonirung verzierten Fliessen für die Wandbekleidung und die ganz unübertrefflichen und musterhaften Steinwaaren, die sich zuerst in der Form der Fussbodenplatte bekannt gemacht haben.

Da es ohne Classification schon nicht geht und wir im Verlaufe unserer Besprechung wiederholt auf die Mettlacher Fliessen hingewiesen haben, so dürfte es am Platze sein, die Behandlung des Materials etwas eingehender zu besprechen. Es gibt dies zugleich Gelegenheit zu zeigen, wie man es verstand, mit dem Material der Fussbodenplatte, indem man es veredelte, auf die feinsten Luxusgegenstände und farbigen Decorationen einerseits überzugehen und indem man dann dies Material auch vergröberte und noch derber gestaltete, dasselbe andererseits für die grössere Plastik anzuwenden und nach jeder Richtung eine höchste Vollkommenheit zu erreichen.

Immer ist das Material dasselbe, es ist ein künstliches, feines Steinzeug im Gegensatz zu dem ordinären, natürlichen

Steinzeug, in welches die rheinische und bayerische Krugwaare, die englische Doultonwaare und weiter die Röhren und chemischen Apparate oft sehr grosser Dimensionen gehören. Es besteht dies künstliche Steinzeug aus einem thonigen Körper, der je nach Bedarf auch mit Quarz und anderen im Feuer standhaften Mineralien versetzt sein kann, immer aber ist ein feldspathiges Flussmittel zugesetzt, es mag dies nun reiner Feldspath sein oder es mögen feldspathige Gemengsteine, Granit, Porphyr und ähnliche verwendet werden. Es ist aber wie in dem Porzellan der Kaligehalt des fein vertheilten mit componirenden Theiles das schmelzende, alles durchdringende, verkittende und bindende Princip und es reiht sich das Product direct an sein Vorbild, die Wedgwoodwaare an, die sich in ihren feinsten und ganz weissen Specialitäten ja nur durch die mangelnde Transparenz vom Hartporzellan unterscheidet.

Von der weissen Masse angefangen, die indess in Rücksicht auf die Objecte und aus ästhetischen sowohl, als aus praktischen Gründen nur selten auftritt, geht nun auch bei Villeroy & Boch die Färbung durch eine grosse Reihe milder, gebrochener, auf der natürlichen Zusammensetzung der verwendeten Materialien begründeter Töne hindurch bis zu jenen, die mittelst passender Zuschläge von färbenden und feuerbeständigen Oxyden hergestellt sind. In der ersten Reihe sind es Gelblich und Steingrau in vielen Nüancen, in der zweiten Blau, Grün, Gelb, Roth und Braun in allen Abstufungen und die Scala dieser immer mild und stumpf gehaltenen Farben endet im tiefen Schwarz.

Die Fliessen werden durch Trockenpressung hergestellt. In die Pressform gelegte Chablonen aus dünnstem Blech werden zuerst mit dem farbigen Mehl zu gewisser Dicke ausgestreut und halten die Einlegemuster auseinander. Sodann wird die Hauptmasse nachgefüllt, die Blechform senkrecht zurückgenommen und das Ganze durch hydraulischen Druck vereinigt. Dann kommen die Platten in die Kapseln und werden in den runden, stehenden Flammofen eingetragen.

Die Novität dieses Artikels, die auf der Münchener Ausstellung zuerst auftrat, war die gelungene Imitation der antiken Mosaik, deren Muster aus kleinen, etwa einen Centimeter im Geviert haltenden, behauenen Steinchen zusammengefügt sind. Hier wo die ungefähr 15 Centimeter messende Platte eine grössere Anzahl solch kleiner Stückchen zu ent-

halten scheinen soll, ist es also die Aufgabe, neben den verschiedenen Farben des Musters auch die zahlreichen Fugen einzupressen und dazu ist die Pressplatte mit erhabenen und um den Effect zu erhöhen, nicht ganz regelmässigen Leistchen bedeckt, mit einem erhabenen Maschenwerk versehen.

Dasselbe Steinzeugmaterial, das heisst das, nach denselben Grundzügen gemischte, aber je nach dem Object der Ausführung passend variirte verfeinerte und gefärbte Material wird zu Trinkgeschirren, Humpen, Krügen, Pokalen, Kannen und Bierseideln verarbeitet, was wir nur der Vollständigkeit wegen erwähnen, denn in Paris waren Proben dieses Genres nicht zu sehen. Zu diesen Gefässen wird die Masse nass gedreht nnd geformt, je nach Umständen, auch Mischungen von verschiedenen farbigen Massen, Marmorirungen, durch das Zusammenschlagen mehrerer Schichten zu einem Blätterstock treten bei geformten Gegenständen auf. Inwendig sind die Geschirre mit einer Blei-Borax-Glasur ausgegossen, aussen aber sind dieselben durch einen die Oberfläche verglasenden Anflug schwach glänzend geworden oder auch schon in Folge des Schmelzens der beigefügten Oxyde und an den älteren Mustern findet sich dann die Metallisirung mit Chlorplatin. Immer correspondirt die technische Behandlung mit jener des ordinären Steinzeugs und während man bei diesem das Glasiren durch das bekannte Salzstreuen in den Ofen während der Gare erreicht, so verfährt man bei dem feinen Steinzeug so, dass man die Kapselwände, innerhalb deren das Geschirr gebrannt wird, mit einer Mischung aus ungefähr 70% Kochsalz und 30% Pottasche, der man etwas Bleioxyd oder schmutzig gewordene Glasur zusetzt, ausstreicht, es ist das Smearing der Engländer.

Eine andere Specialität dieses feinen Steinzeugs ist repräsentirt durch die terracottaartigen, matten und ganz glanzlosen Vasen in streng antiken Formen, deren Massen vom pompejanischen Roth durch alle rothbraunen und braunen, immer ganz gesättigten Töne bis zum Schwarz, dem Aegyptian Wedgwoods, gehen. Auf diesen Vasen sind die spärlichen, einfachen und feinen Linien, die Bänder und Mäander mit feinen Goldstreifchen hergestellt. Es ist diese Species edel, schön und von vornehmer, ernster Haltung, aber sie will unser modernes Publikum, welches im Grossen und Ganzen den Glanz und die Farbe, die schillernd lebendige Erscheinung in den Potterien liebt, das alles favorisirt, was mit Recht oder Unrecht Majolica heisst, nicht befrie-

digen und wird nur bei einzelnen Liebhabern und Kennern die rechte Würdigung finden.

Dasselbe Schicksal theilt eine der höchsten keramischen Leistungen, die sogenannte Chromolithwaare, dieses Steinzeug in seiner äussersten technischen Verfeinerung, das trotz seiner Vollendung und künstlerischen Behandlung eben auch nur, wie es in der Natur dieses Materiales liegt, über gebrochene und matte Farbentöne verfügt und deshalb nur mässige und immer ernst gestimmte coloristische Effecte zu erzielen vermag. Wie bei den Fliessen, aber eben aufs Höchste verfeinert und vervollkommt und mit Zuhülfenahme passend vorgerichteter Arbeitsformen sind in den Tellern und Platten die eingelegten Ornamente mit farbigen Massen hergestellt, selbstverständlich wird auch hier mit nassen, plastischen Massen gearbeitet. Die Mittelbilder und umrahmenden zierlichen Renaissanceornamente in mehreren Farben, meist auf hellerem, gelblichgrauem, steinfarbigem Grunde sind so ausserordentlich präcis gegeben, die feinen Linienzeichnungen so accurat in der Masse an der begrenzenden Masse, dass das die höchste Bewunderung anruft, aber doch muss man sich sagen, dass dieser Aufwand von Geschicklichkeit und technischer Meisterschaft durch den ästhetischen Erfolg nicht belohnt wird.

Weitaus decorativer und dankbarer, wie diese Verfeinerung und Vervollkommnung der Methode der Fliessenfabrikation, welche sozusagen den technischen Mittel- oder Ausgangspunkt bildet, ist die Vergröberung derselben nach der Richtung hin, die das grössere Flachornament für Baudecorationen zum Zwecke hat. Von derber, mit Chamottezusatz reichlich gekörnter Steinzeugmasse werden da die Mäander, geflochtene Bänder, Palmettenfriese und derartige Ornamente aus Gypsformen gearbeitet und auf den ausgeformten Stücken erscheinen die Umrisse des Ornamentes in erhabenen Linien. Innerhalb dieser plastischen Conturen wird dann die farbige Engobe mit dem Pinsel oder der Giessbüchse eingetragen und damit ein polychromes Ornament hergestellt, welches einem Terracottabau den schönsten Schmuck verleiht und an Haltbarkeit alles Andere übertrifft.

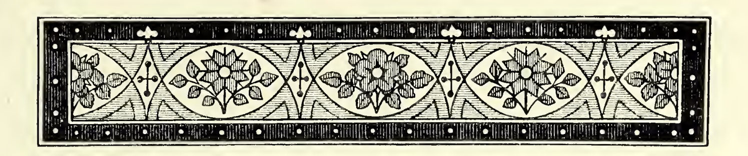
Weiter wird das vortreffliche Material in seiner derberen und körnigen Zusammensetzung zu allen jenen Bautheilen verwendet, die man auch aus Terracotta herzustellen pflegt, zu Consolen, Ballustern, Capitellen, Füllungen und Karyatiden. Auch Statuen bis zu Lebensgrösse und Brunnen-

gruppen zeigen dieselbe Steinmasse, die stark gesintert, vollkommen wasserdicht und in den schönsten, hellgrauen und gelblichen Tönen gehalten ist, die jede Terracotta an Unverwüstlichkeit überbietet, selbstverständlich aber doch nicht so dicht geschlossen und so fein wie die Gefässmasse ist, sondern den wirklichen Uebergang der Terracotta in das Steinzeug darstellt.

An Medaillons und Füllungsverzierungen trat dann die Vereinigung mehrerer farbigen Massen zu einem Stück auf und sehr hübsch waren bronzegrüne antike Armaturen im Hochrelief. In Allem und Jedem aber, was die Firma Villeroy & Boch bringt, spricht sich neben gediegener Geschmacksrichtung das eingehendste Studium des Materiales aus, die vollkommene meisterschaftliche Beherrschung jeder Technik, wie sie vorzüglicher nicht möglich ist, zusammen das, was nun schon seit langer Zeit den Ruhm einer der vielseitigsten und leistungfähigsten keramischen Unternehmung begründet hat.

Der zweite Luxemburgische Aussteller war die Firma Gebrüder Zens & Kuntz in Echternach, die ein nicht unbedeutendes Maleratelier unterhält und eine hübsche Gruppe decorirter Porzellan- und Steingutwaaren zur Schau brachte. Darunter war zwar viele Handels- und billige Waare, Malereien auch nur in der herkömmlichen Technik, aber die meisten dieser Decorationen zeigen einen recht geläuterten Geschmack und wirkliches Verständniss für Decoration eines keramischen Gefässes überhaupt. Dazwischen fehlen, als Concession an das Publikum und aus geschäftlichen Rücksichten, die ja leider Jeder nehmen muss, auch nicht die Bilder, Schlösser- und Villenansichten, aber sie finden sich doch nur nebenbei. Wo dagegen die ächte Decoration sich in den feinen Ornamentformen bewegt, da war dieselbe sehr gut und erhob die Geschirre zu höchst erfreulichen Erscheinungen. Desshalb nur auf diesem Wege weiter.





Schweiz.



ie Geschichte der Schweizer Keramik reicht ziemlich weit zurück. Schon auf einem vom Jahre 820 datirten Plane des Klosters von St. Gallen sind Kachelöfen eingezeichnet, die ältesten Reste solcher aber entstammen dem Trümmerhaufen des Tannberger Klosters, wo sie Hefner-Alteneck sammelte. Das glänzendste Blatt der Geschichte töpferischer Thätigkeit der Schweiz ist aber mit Winterthur überschrieben, in welcher Stadt durch das ganze siebenzehnte Jahrhundert bis in die ersten Decennien des folgenden viele Werkstätten die Hauptausstattungsstücke des Wohnhauses, die Stubenöfen lieferten. Denn da war nach altem, deutschen Herkommen der Ofen noch das wichtigste Möbel der Behausung, er hatte den besten, oft auch den grössten Platz der Stube inne und alle Insassen sammelten und gruppirten sich um das mit biblischen oder nationalen oder auch Familientraditionen illustrirte Pracht- und Capitalstück des Hausrathes, dem Wärme und Behaglichkeit entströmten. Oft läuft auf dem Sockel die Ofenbank um den ganzen Aufbau, oft sind aus dem gleichem Kachelmaterial, das sich dann auch mit erwärmt, Bänke und Lehnsessel als Flanken des Mittelstücks angebracht und die Formen gehen aus dem Character der deutschen Renaissance in das Barocke und in den letzten Exemplaren in das Rococo über. Die älteren Oefen sind

reicher architektonisch gegliedert und später macht sich auf den mehr Fläche bietenden Formen die Malerei geltend. Technisch betrachtet gibt es da einfach glasirte, kupfergrüne und manganbraune, sodann polychrome zinnemaillirte Fayenceöfen und majolicaartig bemalte.

Ausser diesen Kachelöfen entstammen der gewerbthätigen Stadt Winterthur und auch anderen Orten eine Anzahl bemalter Fayenceschüsseln und farbig glasirte, plastisch verzierte Gefässe und phantastische Geräthe, Tintenfässer in Formen von Schlössern und Castells, halb Nutzungs-, halb Decorationsstücke. Dazu berichten Urkunden und Zunftbücher von der lebhaften Thätigkeit der Häfnerei jener Zeit.

Neuerdings hat man an mehreren Orten die Bestrebungen dahin gerichtet, die entschwundene Töpferherrlichkeit der Ofenindustrie neu aufleben zu lassen, aber man weiss aus den Berichten, wenn sie glaubwürdig sind, mehr, als man in der Schweizer Abtheilung der Pariser Ausstellung zu sehen bekam. Bodmer & Bieber in Seefeld bei Zürich waren die einzigen Repräsentanten der neueren Ofenindustrie und die Fabrik arbeitet in der alten Fayencetechnik mit bemerkenswerther Sicherheit. In einem hübschen, gleichartig im Style süddeutscher Renaissance gehaltenen Raume, neben recht guten Tischler- und Schlosserarbeiten, war die Ausstattung auch durch einen dazu passenden Ofen vervollständigt. Derselbe war graublau emaillirt, etwa taubenblau und dann blau bemalt, etwas modern zwar, es zeigten sich zu viel Blumen und Blätter in den Ornamenten, aber die energische Behandlung der Farbe gelangte doch zu recht decorativer Wirkung. Mehr als dieser Ofen zeigte der gelungene Wandbrunnen das verständnissvolle Anlehnen an die guten Muster, wie sie sich im Seidenhofe, im Lorbeerbaum und anderen alten Patricierhäusern Winterthurs, aus den Werkstätten der grossen Häfnerfamilien Pfau hervorgegangen, noch heute finden.

Hier reihen sich sodann der verwandten Technik wegen A. & E. Perrot-Mayor in Genf an, welche Compagnie sehr schön gemalte heimathliche Volkstrachten und die breitgestirnten Rinderracen auf Fayenceplatten bringt, die theils in der ächten alten Art auf das rohe Email gearbeitet sind, theils aber auch in moderner Unterglasurtechnik auf weissem Steingutkörper. Sie machen den Anspruch, als Gemälde beurtheilt zu werden.

Dagegen hat ein anderer Theil der eidgenössischen Keramik in Paris geradezu Furore gemacht und die bedeutendsten Erfolge errungen. Alle Welt sprach und spricht noch heute von den Schweizer-Majoliken, die sich nun auch schon wie eine gewaltige Fluth auf allen Handelswegen verbreiten. Schweizer Majolica, haben wir diese nicht soeben besprochen? Was ist nun das? Majolica ist es eben nicht, man nennt nur im grossen Publikum kritiklos alle und jede bunte Potteriewaare so und der hübschklingende Name Majolica ist zum Stich- und Losungswort der Liebhaberei geworden, die mehr als je die Keramik schätzt und ihre Erzeugnisse zum Schmucke der Wohnung unentbehrlich findet.

Die Schweizer Majolica ist zunächst nach technischer Seite betrachtet, ein ganz ordinäres handwerkliches Braungeschirr, das aus roth und röthlich brennenden Thonen aufgedreht und sodann mit Braunstein begossen ist. Auf diesen Beguss werden die einfachen Verzierungen mit weisser, gelber und rother Engobe, also wieder mit Beguss hergestellt und auf einzelnen weissen Theilen kommt noch eine Bemalung mit Smalte und Kupferasche dazu. Das Geschirr wird dann verglüht, bleiglasirt und nochmals gebrannt. Es zeigt diese Waare also nichts anderes, als die alte handwerkliche Werkstättentechnik, wie sie heute noch in vielen Gegenden üblich ist und vor 2 – 3 Decennien auch in Deutschland noch auf den mit derben Ausdrücken der epigrammatischen Volkspoesie verzierten Tellern zum Beispiel im Schwunge war. Diese Häfnerei arbeitet also mit dem einfachsten Thonmaterial ohne alle Verfeinerung und Künstelei und die Schweizer Töpfer sind noch kaum dazu gekommen, den Grundthon zu schlämmen und von seinen Kalkkörnchen zu befreien, die dann oft, wenn das Gefäss mit Wasser in Berührung kommt, sich aufblähen und die Oberfläche sprengen.

Diese Häfnerei ist durchweg eine neu belebte Hausindustrie in der Umgegend von Thun, deren Spuren sich ziemlich in anderthalb Jahrhunderte zurück verfolgen lassen. Es finden sich mancherlei Proben einer mit einem gewissen künstlerischen Aufwand hergestellten Decoration an töpferischen Schau- und Paradestücken in den Bauernhäusern des Berner Landes, während ja die Heimberger Topfwaare immer und bis heute gesucht war auf allen Jahrmärkten der Schweiz, also dasselbe Material, nur in ganz einfacher Behandlung.

F. Keller-Leuzinger, früher Director der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe, fand die schlummernden Kräfte in den

bäuerlichen Töpferhütten Heimbergs bei Thun und verstand es, den erlöschenden Funken überlieferter Kunstfertigkeit von Neuem anzufachen. Die ersten Proben zeigten sich in München 1876. Auf einem kleinen Consolbrette an schmalem Wandpfeiler, ziemlich seitlich und verborgen stand da etwa ein Dutzend solcher sogenannter Majoliken und zog die Aufmerksamkeit aller Kenner ganz energisch auf sich. Es waren amphoraartige Gefässe, die spanisch-maurische Vase mit den grossen Flügelhenkeln mit Wappenschild und Weinreben bemalt, daneben Vasen mit persischen Decorationsmotiven. Alles aber war innerhalb der Grenzen der primitiven Häfnertechnik geblieben und doch sah man deutlich, dass ein Künstler sich der Sache bemächtigt hatte, der die technischen Mittel nahm, wie er sie fand, der sie urwüchsig beliess, aber auf höhere Ziele richtete.

Mittlerweile aber verbreitete sich die gegebene Anregung weiter und weiter und in allen Häfnereien Heimbergs wurde es rege und lebendig. Man griff zurück auf die alten, im Lande bekannten Muster, vornehmlich auf die Blumenmalerei, wenn man das überhaupt so nennen kann und diese nationale Töpferei entstand frisch und lebenskräftig von Neuem. Es mag nun die Absicht des heutigen Heimberger Handwerkers sein, welche sie wolle, vielleicht und wahrscheinlich ist die Tendenz seiner Malereien von Anfang an eine rein naturalistische und er will die Blume, den Zweig, die Ranke so geben, wie er sie sieht. Aber die Technik, das Rohe und Ungefügige seines Stoffes, der Widerstand, welchen die Engobe, der Thonschlamm der etwaigen Absicht einer feineren Detailausführung, wenn auch dazu die Geschicklichkeit vorhanden wäre, entgegensetzt, diese natürlichen Eigenschaften des gegebenen Materiales bewahren den Heimberger Topfmaler vor dem Naturalismus selbst. Unbewusst und instinctiv führt der bäuerliche Künstler sein natürliches, dem Pflanzenreich entnommenes Vorbild zurück auf die Grundform, weil er eben mit seinen rohen und unbeholfenen Mitteln, mit Strichen, Flecken und Tropfen nur diese allein im Stande ist. Er gibt eine Sternblume mit ihrem Mittelstück und den radialen Blättern von vorne, eine Nelke, eine Korn- und Glockenblume oder ähnliche Bildungen dagegen in ihren Silhouetten und er spricht damit den Typus, das Characteristische und Inbegriffliche ganz deutlich und erschöpfend aus. Er legt dann Zweige und paarige Blätter in einfacher und ungesuchter, aber gleichwohl rhythmischer

Ordnung neben einander und kommt im Arrangement kaum aus der Fläche heraus, so dass sich die einfachen Malereien immer auch dem Gefässe eng anschliessen, dasselbe mit Blumenbändern umschliessen, oder ihr Ornament rankend und überspinnend über die Formen verbreiten oder auch dessen aufrechte Stellung bezeichnen, ohne sich indess in structive Beziehungen viel einzulassen.

In dieser knappen Beschränkung, welche der Stoff und die Behandlung desselben gebieten, in den engen Grenzen, in denen sich die technischen Mittel bewegen müssen, mit einem Wort, mit dem ordinärsten Töpfermaterial nun doch eine höhere Kunstform geschaffen zu haben, das ist der ästhethische Erfolg dieser Hausindustrie. Das bieder Handwerkliche, Naive, oft Kindliche, was den Töpfereien aufgeprägt ist, die einfache, Jedem erkenntliche manuelle Geschicklichkeit, die völlige Ausnutzung aller Möglichkeiten, dazu die Harmonie der fünf oder sechs Farben, das Eurhythmische, der Einklang und die Ganzheit der Objecte, Alles das zusammen ist es, was diese ordinären Waaren doch so geniessbar und rasch beliebt gemacht hat.

Es sind zwei Hauptvarietäten zu unterscheiden. Die schwarz- und die weissgrundigen. Die ersten und ältesten sind auf dem schwarzbraunen Mangangrund decorirt. Bänder und Zonen sind mit der Giess- oder Malbüchse engobirt, mit jenem Töpfchen, über dessen Boden ein schräg nach oben gerichteter Federkiel eingefügt ist. Durch das Senken der Büchse wird der eingefüllte Thonschlamm zum Auslaufen gebracht und mit raschem Zuge legt man um das auf und mit der Scheibe rotirende Gefäss ein Band, einen Streifen nach dem anderen. Es kommt dann vielleicht eine Perlenschnur dazu, eine Reihe Tropfen, die mit dem gerade abgeschnittenen Ende eines Stäbchens, in den Thonschlamm getaucht, rasch neben einander hingesetzt werden, ein jeder Tropfen erfordert ein neues Eintauchen. Weiter wird dann um den Gefässbauch etwa ein Blumenkranz gelegt, nehmen wir eine Reihe Gänseblümchen, von Blätterpaaren intermittirt. Da werden die runden Flecken für die Blumen und die ovalen für die Blätter mit dem Pinsel aufgetragen, aber auch da ist kein Streichen, kein Malen und Wischen möglich, es kann nur eine Parthie Engobe aufgenommen und eben hingesetzt werden. Um dies rohe Bild zu vervollständigen, nimmt der Decorateur dann eine Radirnadel, einen Beinstift, ein spitzes Hölzchen oder einen zugeschliffenen

Strickstab und in den Blumenfleck wird das Herz hineingezeichnet, punktirt oder kreuzweise schraffirt, mit flotten Strichen sodann der strahlenförmige Kranz der compositen Blüthe abgetheilt und auch die ovalen Blätterkleckse bekommen ihre Rippen und Adern, sie werden auch gezähnt, gefranst und gefiedert. In den mit der Malbüchse gezogenen Streifen werden die Windungen eines Strickes eingekratzt, die grossen Tropfen der Perlenreihe erhalten Linien, Ringe oder Schnörkel und alle Radirungen gehen durch den hellen Beguss hindurch bis in den Braunsteingrund, so dass die Linien schwarz erscheinen. Wo die Blumen grösser sind oder man schon zierlicher arbeiten will, da werden auch die Strahlen der Sternblume oder die einzelnen Blüthen der Nelke und der Kornblume mit einzelnen Pinselstrichen hingelegt und auch da wird das einzelne Farbenfeld mit radirter Linie umrissen oder es erhält einen Strich, eine leichte Schraffirung im Innern.

Grün ist Kupferasche, Blau ist Smalte und beide Farben werden immer auf den weissen Grund aufgemalt. Gelb ist Antimon in der Engobe, Roth ist der geschlämmte rothe Thon und durch das Nebeneinander- und Aufeinandersetzen dieser wenigen Farben, durch das Punktiren der grösseren Punkte und Flecken, auch Braunsteintropfen kommen oft auf hellere Unterlagen, durch diese ganz einfache Verzierungsart auf dem dunklen Grunde sind sehr merkwürdige und angenehme coloristische Effecte erreicht.

Einzelne Muster scheinen textilen Stoffen entnommen zu sein. Dichtgedrängte Blumen, Rosetten und augenförmige Zeichnungen, dazwischen Palmetten und geäugte Federn, die sich in feine Fasern auflösen, erinnern fast an Shawlwirkereien, andere sind nur bäuerisch, fast brutal, wild und wirr von unförmlichen Pflanzen gebildet, die geringste Art, deren Muster man im Lande mit „Krut“ (Kraut) bezeichnet.

Edler, künstlerischer und stylisirter sind die freien Ranken- und Blumenornamente auf weissem Grunde, meist in orientalischen Motiven und in den conventionellen Blumen- und Blätter-Formen der persischen Decorationskunst gehalten, weisen sie mehr auf künstlerische Leitung hin und sind neuere Schöpfungen, keine nationalen, von Alters überkommene Muster. Zur Herstellung dieser Art ist das rothe Thongefäss wiederum zuerst schwarzbraun begossen und auf diesem dunklen Grund wird die weisse Engobe über das ganze Stück gleichmässig angebracht. Nach dem An-

steifen, im feuchten Zustand, in welchem überhaupt und allein diese Töpfereien verziert werden können, werden auf das Gefäss die vertieften Conturen eingezeichnet ganz durch die weisse Decke hindurch bis auf den Braunsteingrund. Wird auch mitunter der rothe Thonkörper im allzukräftigen Strich erreicht, so schadet das auch nichts, denn unter der schmelzenden Glasur tritt der Braunstein in die Linie und färbt dieselbe dunkel. Ist die Radirung vollendet, dann kommt das Kupfergrün in die Blätter, in die eine Blumenzeichnung wird Blau eingetragen, in andere rothe und gelbe Engobetropfen.

Alle Gefässe werden vor dem Glasiren geschrieht, es ist das eine technische Nothwendigkeit, damit die Farben fixirt sind, ehe sie das Glasurbad bestehen. Häufig und aus zwei Gründen ist das Bild etwas verschwommen, der Braunstein ist an einigen Stellen ausgetreten und in die allgemeine Glasurdecke oder in benachbarte Farbenfelder eingezogen. In diesem Falle ist zu dick glasirt gewesen und zu scharf gebrannt. Ein klein Wenig dieses technischen Fehlers schadet nichts. Die braune Schattirung, die neben der Radirlinie entsteht, das geringe Eindringen der Braunfärbung in das Blau oder Grün des Pflanzenornaments geben oft sogar einen sehr schönen, milden Effect und erhöhen den Werth des Stückes für den Liebhaber, zu viel darf das aber eben nicht sein.

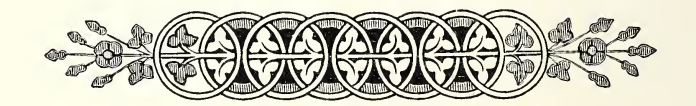
So waren als beste Beispiele dieser Varietät die mit Stiefmütterchen bedeckten Tellerplatten da, welche durch diese Zufälligkeiten geradezu reizend erschienen, die sammtartige Tönung der bräunlich durchzogenen Farben der Viola tricolor war wunderbar gerathen.

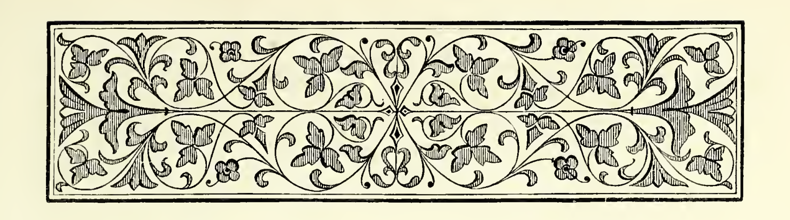
In der kurzen Zeit von kaum drei Jahren hat sich diese Schweizer Hausindustrie, in welcher Frauen und Kinder hauptsächlich die Decorateure sind, während die Männer die Scheiben- und Ofenarbeit besorgen, zu ansehnlicher Bedeutung aufgeschwungen. Mehrere Handelshäuser kaufen die Waaren aus vielen Werkstätten zusammen und sorgen für den kaufmännischen Vertrieb. So ist es für den aufmerksamen Beobachter unschwer, eine grössere Sammlung dieser sogenannten Majolica nach ihrer Herkunft, d. h. nach den einzelnen Werkstätten zu scheiden, denn eine jede hat ihre Eigenthümlichkeiten in der Behandlung des Materials, in den Farben, in Formgebung und Ausstattung.

Auf der Pariser Ausstellung waren es C. Eyer, B. Künzi

und J. Schenk-Trachsel, alle drei aus Heimberg, welche durch ihren Agenten oder Commissionär Schoch-Läderach ein grosses und gewähltes Sortiment zur Schau stellten und sie machten die besten Geschäfte. Die Aufträge häuften sich von Tag zu Tag, einzelne Stücke wurden 30—40 Mal verkauft und in Paris wurde sogleich ein ständiges Lager etablirt.

Auf der Weltausstellung in Paris, inmitten des üppigen Luxus und der opulenten Pracht, neben gesuchter Ueberfeinerung in den kostbarsten Materialien und wieder neben Werken, die auf den obersten Staffeln der Künstlerschaft standen, waren diese einfachen ländlichen Töpferarbeiten, welche bescheiden zwar, aber doch selbstbewusst und selbstständig auftraten, eine recht merkwürdige Erscheinung und eine erfreuliche zugleich. Die Wallfahrt nach der Schweizer Majolica, die allgemeine Werthschätzung, welche sie erfuhr, mögen diese von Vielen nur eben mitgemacht und als modern und fashionabel nachgeahmt gewesen sein, es zeigt doch, dass man sich Mühe gibt und schon gelernt hat, die künstlerischen Vorzüge in Form und Farbe auch da zu schätzen, wo sie an so geringwerthigem Material auftreten, wie an diesen Häfnerarbeiten. Und wo innerhalb der naturnothwendigen Bedingungen des Stoffes und der zwecklichen Gestaltungsgesetze das einfachste, kaum verfeinernd präparirte Material in eine Kunstform erhoben und alles dazu Gehörige so sicher getroffen ist, wie an diesen kleinen Werken der ländlichen Töpferhütten der Schweiz, da ist das ästhetische Ziel eben vollkommen erreicht, da werden Kunstsinn und Freude am Schönen und das Geniessen befriedigt. Das ist der Werth der Schweizer Majolica.





Spanien.

Spanien hat in den maurischen Architekturformen der Alhambra Front gegen die Rue des Nations gemacht und ein phantastisches Stalaktitengewölbe überspannt den Eingang. Diese mit bunten Fliessen und Marmorsäulen hergestellte Copie des berühmtesten Bauwerks der pyrenäischen Halbinsel, freilich aus den Zeiten der Herrschaft eines fremden Völkerstammes, ist überhaupt der einzige Theil der spanischen Ausstellung, welcher repräsentativ auftritt, im Innern der Abtheilung ist die Kunstindustrie zunächst viel weniger vertreten als in Wien und es fehlt so manches, was dort zu rühmen war. Ja man konnte damals wohl annehmen, dass die schlummernden Traditionen der von den gewerbfleissigen Mauren erlernten Kunsttechniken wieder ernstlich aufgenommen würden, während es sich heute zeigt, dass diese schönen Anzeichen nur vereinzelte Versuche gewesen waren. Heute auf der Pariser Weltausstellung lässt sich eher nachweisen, dass im Lande Spanien die herrlichen Muster der alten Metallarbeiten Madrids und Toledos, die in Stahl geschnittenen Kolben und Schwertgriffe, die wunderbar tauschirten Eisenkleider und Geräthe, die geschnittenen Lederornamente und die prachtvollen Reitzeuge Cordovas, die Holzschnitzereien, die Kunsttöpfereien und textilen Arbeiten aus den Zeiten der

Kunstblüthe des 15. und 16. Jahrhunderts nicht verständnissvoll verwerthet und weitergebildet werden. Zeigt sich nicht der Rückgang der letzten Jahre, so doch gewiss die Stagnation, keine Rührigkeit und nicht ein frischer Zug sind zu spüren in dem hispanischen Kunsthandwerk.

Die keramische Abtheilung Spaniens ist sehr umfänglich und ermüdend gleichartig, sie enthält Massen und doch nichts von nur irgend welcher Bedeutung oder Erhebung über das Gewöhnlichste. Die 52 Aussteller, unter denen viele Handwerksmeister zu sein scheinen, auch mehrere Provinzial-Municipalitäten und Industrie- und Handelsgesellschaften sind genannt, haben ein wahres Gewirre von gewöhnlichen Waaren zusammengetragen, einen Töpfermarkt im landläufigen Sinne, das Interesse wird da nicht geweckt, nirgends weht ein künstlerischer Hauch, man sieht nur Waare, Waare.

Pickmann y Ca. in Sevilla zeigen ihre Porzellane und Steingutwaaren nun schon auf allen Ausstellungen und dieselben sind sich auch ganz gleich geblieben, modern im übelsten Sinne des Wortes, nach französischen und englischen Mustern der Handelswaare hergestellt, aber womöglich in dem wechselnden Geschmack oder Ungeschmack der Mode noch um einige Saisons hinterher. Die Mehrzahl dieser Geschirre trägt gedruckte, rohe Blumenmuster in kreischenden Farben, dazu kommt Glanzgold und Lüstrirung, dann finden sich maurisch decorirte grössere Schau-Vasen und die harte Schmelzfarben-Staffirung der reichbunten Muster macht sich auf Porzellan und auf dem Steingut gleich unangenehm. Auch die immer und immer wiederkehrende Alhambravase ist in einem Exemplar da und zwar in einem recht misslungenen. An dem überaus zierlichen, dabei prunkvollen und phantastisch-eleganten Original ist doch wie bekannt, das Ornament, welches sich aus den rankenden Arabesken, den decorativ gehaltenen arabischen Schriftzügen der Koransprüche und dem Gazellenpaar zusammensetzt, gemalt, flott und leicht mit dem Pinsel gemalt. Sollte das nun eine Verbesserung sein oder welche Absicht hat da sonst dem Pickmannschen Künstler vorgeschwebt, an dieser maurischen Vase hatte er das Ornament nach Art der Flachreliefverzierung der Alhambrawände plastisch gebildet und dann wieder die einzelnen Feldervertiefungen und die flachen Erhöhungen daneben mit Muffelfarben decorirt und damit nichts Anderes als ein bedauerndes

Gefühl bei dem Beschauer hervorgerufen über dies Missverstehen, diese Ungehörigkeit

Besser im Ganzen sind die in grosser Anzahl ausgestellten, aus Fabriken und Werkstätten hervorgegangenen Fliessen, die Azulejos. Es würde keinen Zweck haben, die vielen Namen der Aussteller anzuführen, denn Alles steht da so ziemlich auf dem gleichen Niveau, nämlich die Technik ist ziemlich roh, handwerklich ungefüg und oft sehr unfleissig und schleuderisch.

Die erste, älteste und aus der Alhambra stammende Art der Wandbekleidung zeigt jene tausendfach in Linien und Farbenzusammenstellungen variirenden geometrischen Muster. Diese sind aus einzelnen, kleinen quadratischen, oblongen, rautenförmigen und polygonen, farbig emaillirten Thonstückchen zusammengesetzt und jeder Stein hat nur eine Farbe, er ist grün, blau, weiss, gelb oder schwarz. Das ganze, oft über sehr grosse Flächen verbreitete Muster wird demnach durch mosaikartiges Reihen und Nebeneinandersetzen der Steine in den Mörtelgrund gewonnen. Meist waren aber die Fugen zu wenig fein und accurat, verschobene und unklare Parthien fehlten nicht und traten störend in das capriciöse Spiel dieser an sich reizvollen Linienornamente.

Die andere Art der Fliessen ist diejenige, wie sie auch bei uns üblich ist, Tafeln von 12—20 Centimeter im Quadrat sind da die einzelnen Theile. Immer ist auch an diesen das Material Fayence, die Malerei kommt nach der alten Technik auf das rohe Zinnemail und wird mit diesem im Grossfeuer fertig gebrannt. Auf diesen Fliessen tritt viel moderne, das heisst styllose und plumpnaturalistische Malerei hervor, bäuerische Rosensträusse und rohe, schnörkelhafte Verzierung beherrschen das Feld. Einige Aussteller bringen Bilder, aus Fliessen unfleissig und grossfugig zusammengesetzte grässliche Landschaften in trüben und schmutzigen Farbentönen, dann auch Gemälde, die durch ihre Grösse anspruchsvoll genug auftreten, Stiergefechte und andere nationale Scenen, durch die Bank Nichts von Bedeutung.

Wieder in sehr grossen Quantitäten, Regale und Stellagen voll und an den Wänden hoch hinauf an Bändern und an Nägeln hängend, waren dann die Alcarazzen vorhanden, jene porösen Kühlgefässe, die auch in einigen Fabriken Deutschlands und Böhmens für den Export in die tropischen Länder angefertigt werden, unumgänglich noth-

wendige und wohlthätige Geräthe des täglichen Lebensbedarfes der südlichen Völker.

Das Wichtigste dieser Thonwaare beruht auf derjenigen Eigenschaft, welche alle anderen keramischen Gefässe durchaus nicht haben dürfen, nämlich auf ihrer Porosität, die gestattet, dass das eingefüllte Wasser hindurchdringt, ohne indess hindurch zu sickern. Es muss die Porosität deshalb ganz das rechte und gewisse Maass haben. Selbstverständlich ist diese Thonwaare nie glasirt und das Durchlassende derselben wird bei passender Wahl der Thone ganz einfach durch schwächeren Brand erzielt. Dringt nun das Wasser gleichmässig hinaus auf die Oberfläche und verbreitet sich dort zu dünner Schichte, so verdunstet dieser feuchte Spiegel sehr rasch, die nachrückenden Parthien ersetzen denselben aber fortwährend wieder. Bei dieser ununterbrochenen Verdunstung und dampfförmigen Lösung der wässerigen Oberfläche wird dem durchnässten Gefäss und dessen Inhalt Wärme entzogen, das Trinkwasser wird abgekühlt, es erkaltet. Geschieht dies nun auch nur um wenige Grade, so ist doch das geringe Sinken der Temperatur schon eine Wohlthat in südlichen Ländern, für die Bevölkerung der abgelegenen Landstriche, der Gebirgsthäler, welche den Luxus des Eises nicht kennt und nicht haben kann.

Was die Formen dieser durchgängig höchst originell gestalteten und von den gewöhnlichen und unserem Bedürfnisse handgerechten Bildungen oft ganz abweichenden Gefässe betrifft, so sind dieselben ohne Zweifel alle maurischen Ursprungs. Das Ornament ist ganz einfach, nur mit den primitivsten Mitteln, durch einige Handgriffe hergestellt. Eine Reihe mit dem Finger eingedrückter Vertiefungen oder von innen herausgetriebener Buckelungen, einige aufgesetzte Knöpfe und der oft in prächtig eleganten Schlangenwindungen sich auflegende Henkel zieren gleichwohl diese anspruchlose Irdenwaare, die im Vergleich mit den anderen Varietäten die beste ist. Denn eine andere Art, deren Ornament wohl nicht auf die maureske Töpferei zurückzuführen sein dürfte, ist mit zähflüssiger Engobe derselben Masse aus der Giessbüchse betropft, bespritzt, beschlängelt, mit zackig gelegten und kreisförmigen Verschlingungen versehen, ganz wie unsere Torten mit dem Zuckerguss, mit denen sie an Kunstwerth oder Unwerth auch ganz gleich rangiren.

Wieder eine andere Species dieser Alcarazzas aus hell-

gelb-grauem Thon ist mit aus Formen gepressten Fransen, Borten, Tressen und sonstigen Posamenten aus der Thonmasse belegt und an Henkeln, Hals und Deckel damit ganz überhäuft und überladen. Nach der Massenhaftigkeit des Auftretens und der Zahl der Aussteller dieser Kühlflaschensorten scheinen dieselben die beliebtesten zu sein, obwohl sie die abgeschmacktesten sind. Ja Pickman y Ca. haben diesen Krügen die Ehre und sich die Unehre angethan, dieselben sogar in Porzellan zu copiren und mit Lüsterfarben auszustatten.

Mit ethnographischem Interesse konnte man dann wohl die grossen dolienartigen Weingefässe, fünf, sechs oder mehr Eimer fassend, sehen, die ohne Fuss zum Einlassen in den Sand des Kellerraumes geformt sind. Vielleicht sind diese spanischen, thönernen Aufbewahrungsgefässe die einzigen Ueberbleibsel oder Beispiele der aus dem Alterthum überkommenen Lagermethode, wie sie ja damals allgemein war. Da war das Fass aus Thon, auch das Fass des Diogenes aus Sinope ist ein alter irdener Pithos gewesen, aus einer der vielen Werkstätten des Kerameikos, der Töpfervorstadt Athens, stammend.

Was sonst noch in der spanischen Keramabtheilung zu sehen, das war ordinäres Küchen- und Hausgeschirr aller Art, gewöhnliche Töpfe, Casserols für die Olla podrida, dem „Allerlei“ der Leipziger, Schüsseln und Teller, lauter Bauernmarktwaare, die ganz zu Hause hätte bleiben können.

Das ist nun Alles aus der spanischen Keramabtheilung, kein rechter Anklang an den alten Ruhm seines töpferischen Kunsthandwerks und auch keine Aussicht auf Fortschritt, auf Wiedergewinnung der verschwundenen technisch-künstlerischen Fertigkeit.





Portugal.

Durchaus verschieden von der spanischen ist die Keramabtheilung Portugals, sie ist weit interessanter und inhaltsreicher. Wir finden da zunächst das Hartporzellan aus der seit 1790 bestehenden und immer im Besitz derselben Familie gebliebenen Fabrik von Vista-Allegre in Ilbavo und D. F. Pinto-Basto, des Chef des nicht unbedeutenden Etablissements, zeigt mit seiner Ausstellung sogar, dass die Reformbestrebungen der modernen Kunstindustrie auch in dem westlichsten Theile Europas nicht ganz ohne Widerklang geblieben sind. Die schweren, naturalistischen Blumenornamente, die Sträusse und Rosenbüsche der früheren Zeit sind verschwunden und es traten an deren Stelle feinere, zierliche Randverzierungen, oft sogar stylistische, hübsch gezeichnete Renaissanceornamente. Erwägt man die erschwerenden äusseren Umstände der Porzellanfabrikation in jenem Lande und es ist ja wohl auch die Aufgabe der Fabrik, sich gegen den Import zu richten, desshalb sich an englische und französische Muster anzuschliessen, so sind die Leistungen derselben gewiss anzuerkennen. Die Bearbeitung des zum grössten Theil aus Frankreich eingeführten Materiales, die Formengebung, die Dreharbeit möchte man aber zierlicher wünschen.

Mehr auf dem früheren in anderen Ländern nun fast überwundenen Standpunkt der naturalistischen Decoration

steht dagegen das Steingut, die feine Fayence der Franzosen, hier allerdings nur in geringer Qualität. Dasselbe ist hauptsächlich durch die Fabrik von Sacavem bei Lissabon vertreten, deren Director der Engländer John Howort ist. Bemalte und bedruckte Sachen, meist freilich Marktwaare, zeigten da sehr bedenkliche Landschaften, königliche Schlösser, Porträts, dann die klecksigen Blumenmalereien, Bouquets, in denen die Rosen vorherrschend sind.

Ueber das ganze Land verbreitet, und von dem modernen Steingut noch gar nicht verdrängt, ist sodann die ordinäre Fayence, das zinnemallirte Geschirr, welches heute noch, wie im südlichen Ungarn, in den slavischen Donauländern, in Spanien und Italien der Landbevölkerung als Gebrauchswaare dient. Häufig des billigen Preises wegen mit sehr sparsamer Verwendung der Zinnasche glasirt, ist das Email grau, den röthlichen Thonkörper durchscheinen lassend und sehr flüchtig in den einfachsten Motiven bemalt. Mehrere von Handelsgesellschaften aus Porto arrangirte Collectivabtheilungen brachten dies Geschirr in allen Specialitäten. Am besten sind die nationalen Fayencen von Caldas, deren Decorationsmotive wohl in das vorige Jahrhundert und auf französische Einflüsse zurückzuführen sind. Die Verzierungsarten von Rouen lassen sich noch recht gut erkennen, das Arrangement der Farben Blau, Roth und Gelb auf bläulich-weissem Grund weist auf diesen Ursprung und auch blaugefärbtes Email mit weiss aufgemaltem Ornament kommt da vor. M. C. Gomes Mafra, J. A. Cunha, J. F. Lizo de Sousa sind die leistungsfähigsten der Aussteller aus Caldas da Rainha, denen sich W. Cifka aus Lissabon mit seinen recht gelungenen Fayencen in italienischer Majolica-Art anschliesst. Dazwischen findet sich dann auch manch Absurdes, wie Mafras Theegeschirr aus naturalistisch modellirten und gefärbten Krautköpfen gebildet, aus deren Blättern sich Schlangen hervorringeln und Henkel und Ausguss vorstellen.

Ueberall durch die ganze Ausstellung vertheilt, in Fayence oder einfarbig schwarzbraun glasirter Thonwaare ausgeführt, fallen die im Modell einander ganz ähnlichen Stierfiguren auf. Sie werden auf den Märkten Portugals zu Tausenden verkauft und sind ein typisch gewordenes, nationales Symbol, dessen strenge Formgebung wahrscheinlich auf eine römische Bronze zurückzuführen ist.

Weit überraschender auftretend erscheint dann ein anderer Zweig der Kunsttöpferei Portugals, die Palissy-Waare und die ganze Gesammterscheinung derselben liefert am besten den Beweis, dass sich das Kunstgewerbe jenes Landes den modernen Geschmacksregungen nicht allein nicht entzogen hat, sondern im Gebiete der Keramik wenigstens sich ganz energisch denselben anzuschliessen verstand, denn die farbig glasirte Fayence hat augenscheinlich schon eine gewisse Bedeutung gewonnen. Indess ist die Aufnahme dieser Technik und die künstlerische Richtung derselben noch eine antiquarische und in den Grenzen des Naturalismus der altfranzösischen Vorbilder gebliebene. In England namentlich hat sich das Genre dahin erweitert, dass, indem man mehr an die späteren Palissyarbeiten anknüpfte, eine grosse Reihe luxuriöser und decorativer Gebrauchsgeschirre entstand, von grossen Girandolen und Blumenaufsätzen herab bis zu den niedlichen Ziergeräthen für Tafel und Büffet. Die portugiesische Nachfolge hat sich dagegen fast ausschliesslich an die eigentlichen Figulines rustiques Meister Bernards gehalten und diese Fayencen sind deshalb nur Schau- und Paradestücke. Jene mit Muscheln, Lacerten und anderen kriechendem Reptil, mit Blättern und Blüthen verzierten Schüsseln sind es hauptsächlich, die nachgeahmt werden, dann aber sind diese Stücke oft in ansehnlich grossem Maassstabe gehalten, ganze Körbe voll Fische und mächtige Vasen und Urnen machen sich geltend. Ferner ist diese Technik auf das Figürliche ausgedehnt und beliebte Sujets, Mohren und typische Volksfiguren, Porträtbüsten und der schon besprochene Stier in scheckiger Färbung bilden ein ganzes Sortiment.

Untersuchen wir jedoch diese polychromen Fayencen näher, so zeigt sich eine etwas rohe Behandlung der Form und wo, wie in vielen Fällen und an den Originalen das Verfahren des Naturabgiessens zu Hülfe gekommen ist, lässt das Arrangement, die Gruppirung, das Hinlegen und Einordnen eines Fisches, einer Schlange, Alles das, was mit Empfindung der Natur abgelauscht und mit Geschick gemacht sein muss, doch noch Viel zu wünschen übrig. Das Gleiche gilt von der Farbe. Da mangelt noch die Frische, die Klarheit des Colorits, das Schattirende in dem Formendetail der Schlangenhaut, der Fischschuppen und der Blätterrippen fehlt zum Theil noch, und die Gesammterscheinung ist zu wenig harmonisch, oft kalt und hart. Das ist wohl

hauptsächlich nur durch schärferes Durchbrennen, Durchschmelzen zu erreichen, die unvollkommene Wirkung des schwächeren Feuers macht sich an der oft halbmatt, trüb und unglasig gebliebenen Glasur recht bemerklich.

Wenn wir nun in Portugal trotz unverkennbaren Strebens da, wo es Aelteres fortbildet oder neu wieder aufgenommen hat und wo man im Sinne einer eigentlichen Fabrikation arbeitet, die Keramik im Ganzen auf einer nur mittelmässigen Stufe finden, so überrascht uns dagegen ein anderer Theil der Potterie wegen seiner in sich abgeschlossenen Vollendung, ein Theil, welcher noch ganz auf den Traditionen der eingesessenen Hausindustrie steht und sich das nationale Gepräge rein und unverfälscht, jedem Wechsel der Zeit trotzend, erhalten hat. Es sind jene in grosser Anzahl und in wahrhaft prächtigen Exemplaren von der portugiesischen Centralcommission auf die Ausstellung gebrachten Flaschen, Krüge und urnenförmige Standgefässe, die, wie in Spanien die Alcarazzas, zum Kühlen des Wassers benutzt werden und schon durch ihren Gebrauch auf arabisch-maurischen Ursprung hinweisen.

Diese Krüge und Flaschen mit den hoch aufstrebenden Hälsen, seltener mit Henkeln, häufig mit knopfartigen Deckeln versehen, dazu die grösseren Urnen und Behälter zeichnen sich durchweg durch ihre edlen schwungvollen Formen aus, dann aber durch das ganz einzige Material. Wer mit rothen, gelben, also mit Eisenthonen gearbeitet hat, kennt die ärgerliche Variabilität des Materials im Feuer, das Wechselnde, Ungleiche und Unzuverlässige der rothen Färbung, das Effloresciren und den weissen, diesen Thonen eigenen Anflug und er wird mit uns das prächtigste Braunroth, von warmem, tiefem Thon und einer solchen Sättigung der Farbe, wie sie im Gebiete dieser Terracotta einzig ist, bewundern.

Die erste Verzierungsart dieser auch in einem jeden luxuriösen Hause zum reizvoll-decorativen Schmuck wünschenswerthen Gefässe ist die der Politurstriche. Bekanntlich haben die fetteren Thone die Eigenschaft, eine Art Politur anzunehmen, welche auf der durch Druck mit einem glatten Körper hergestellten Verdichtung der feuchten Oberfläche beruht, ein Verfahren, das ja auch in der Fabrikspotterie mit der Hornplatte geübt wird. Die Beispiele, mittelst der Politurstriche nun ein leichtes, flott gezeichnetes Ornament auf der Ge-

fässfläche herzustellen, finden sich an allen ähnlichen primitiven Töpfereien fast aller Länder, zum Beispiel an den mohacser Flaschen Südungarns, an türkischen und ägyptischen Thongefässen, aber mit keinem anderen Material ist dieser schöne und zart-decorative Effect so gelungen erreicht, wie an den braunrothen Flaschen Portugals. Es sind da leicht geschwungene Schilfblätter und Ranken über den Bauch der Flasche gezeichnet, oder es sind Zonen- und Feldereintheilungen und darin wieder einfache Ornamente angebracht und das Alles mit dem Rücken des Fingernagels, mit einem glattpolirten Steinchen oder einem anderen passend ausgesuchten ganz einfachen Werkzeug. Der schwache Glanz der Zeichnung erhält sich im Brande und hebt sich von den matten Stellen sehr hübsch ab. Dieser Effect, der demnach auf einer physikalischen Veränderung einzelner Oberflächentheile beruht, lässt sich am besten erklären und anschaulich machen, wenn man den Leinendamast als Beispiel nimmt, in welchem trotz gleichartiger Weisse des Stoffes doch durch eine eigenthümliche Procedur des Webens das schimmernde Muster gewonnen wird. Ganz ähnlich ist die decorative Wirkung der Politurstriche und auch, wenn das Gefäss dienstthuend durchnässt ist, bleibt dieselbe erhalten.

Andere Gefässe desselben Materials tragen ähnliche Ornamente in eingeritzten Linien, wieder eine uralt primitive Decorationsart, jedenfalls älter, als die eben geschilderte. Hier kommen auch häufig maurische Ornamente vor, Arabesken und complicirte Linienverschlingungen, in hübsch arrangirten Raumvertheilungen. Die wahrhaft reizvollsten Geräthe in diesem sattbraunen Thone sind aber die mit Quarzmosaik verzierten. Nehmen wir eine wohl 70 Centimeter hohe Wasser- oder Weinurne zum Beispiel. Der schwungvoll gebauchte Körper verläuft ohne Absätze und Gliederungen in den Fuss und den eng zusammengezogenen Hals, welch' letzteren ein halbkugeliger Deckel schliesst und nur der Uebergang in den ausgebreiteten Fuss ist durch einige Ringstreifen bezeichnet. Ueber das ganze Gefäss verbreitet sich sodann eine dasselbe umschlingende und in einigen Motiven gegen den Hals und an demselben in die Höhe strebende Arabeskenzeichnung. Ringstreifen und Zeichnung sind aber nur schwach einradirt, nur eben vorgerissen und dann dem Verlauf aller ihrer Linien nach, die einfach oder auch doppelt neben einander laufen, sich zu

Zacken und blätterartigen Ansätzen erweitern und in Spiralen oder eleganten Spitzen endigen, mit Quarzstückchen ausgelegt. Diese Kieselsteinchen, scharfkantige Bruchstückchen wahrscheinlich von Flintsein, wie ein Pfefferkorn die grössten und abgestuft bis zu Hirsekörnchen, sind äusserst geschickt und mühsam bis zu Tausenden eines an das andere in den weichen Thon eingedrückt und zunächst eingetrocknet. Mitgebrannt gewinnen dieselben dann die reinweisse Farbe und heben sich aus dem braunrothen Terracottagrund leuchtend und schimmernd hervor. Es ist ein schöner und ganz eigenartiger Effect, der an die mit Federkielen auf dunklem Ledergrund hergestellten Linien- und Schriftstickereien gemahnt, an die Gürtel der Tyroler oder an die Lederarbeiten der amerikanischen Rothhäute.

Auch diese Technik des Einlegens natürlicher Steine in den Thongrund kennen wir nicht von Portugal allein, aber sie ist hier am schönsten und zierlichsten entwickelt. Auf den Bauernmärkten Slavoniens kommen grosse, schwarzgedämpfte Thonglocken vor, Stürzen, die stark erhitzt über Mehlspeisen gestülpt werden, um dieselben zu backen und zu bräunen. In diese Thongeräthe sind zahlreiche Kieselsteine eingedrückt, ornamental und zwecklich zugleich, denn sie sollen auch die Wärme recht lange halten. Auch an altem Steinzeug, zwar niederrheinischer, aber nicht näher bestimmter Herkunft und an einem Krug des braunen Creussener Materials unserer Sammlung kennen wir den Versuch, Quarzstückchen einzulegen.

Dann finden wir die portugiesische Genreplastik. Von Silvo & Santas, A. A. da Costa & Cie., M. Campolini und einer Central-Commission aus Porto, auch von J. P. Leiria da Gruz in Lissabon sind diese kleinen ethnographischen Costümefiguren in grosser Anzahl ausgestellt und die Sache macht ungefähr den Eindruck eines Panopticums in Miniatur. Durchaus recht gut, lebendig und characteristisch modellirt, mit aller Genauigkeit im Habit und allen Zuthaten an Schmuck und Geräthen, Waffen, Körben, Trinkschläuchen, Früchten, Fischen und Backwaaren sind diese typischen Volksfiguren in natürlichen Farben ausgeführt, häufig sind Glasaugen eingesetzt und die gröberen Stoffe der Gewänder sind auf Oelfarbengrund mit Tuchschur bestreut. Nach Anzahl der Objecte und der durchaus sicheren Technik zu schliessen, scheint dieser Artikel eine wirkliche geschäftliche Bedeutung zu haben für das eigene Land und für den Export.

Zuletzt hat noch das Museum der portugiesischen Colonien in Lissabon afrikanische und indische Töpferwaaren ausgestellt und obwohl dieselben manches Interessante boten, wie die gelben Flaschen der Capverdischen Inseln, die grossen, rothen, halbkugeligen Schüsseln von Mozambik und Sofala, dann aus der indischen Provinz Goa grünglasirte Flaschen und Speiseglocken, ähnliche Geräthe aus Macao, so kann doch eine nähere Besprechung dieser Töpfereien ausfallen und wir beschliessen den Gang durch die keramische Abtheilung des Landes der alten Lusitanier.





Russland.

Das colossale Slavenreich hat die Pariser Weltausstellung nur schwach beschickt, wohl erklärlich, es hatte seit geraumer Zeit wichtigere Arbeit, mit Pulver und Blei und so weiter. Es war deshalb kein übersichtliches und ein allgemeines Urtheil gestattendes Bild seiner Kunstindustrie gegeben, die des Interessanten doch so viel bietet. Denn in keinem Lande ist der Einfluss der nationalen Hausindustrie auf das moderne Kunstgewerbe tiefgreifender und bestimmender gewesen, nirgends sind die überlieferten Formen so mit Absicht und Pflege von Neuem aufgenommen und weiter gebildet worden, als hier, wo man mit Fug und Recht von einem russischen Styl sprechen darf. Russland hat seinen eigenen religiösen Cultus und seine kirchliche nationale Architectur, welche vorzugsweise von byzantinischen Einflüssen ausging. Sie hat das mit der mohammedanischen gemein, aber sie ähnelt dieser doch sehr wenig. Was in der Kunst des Islam zu einem geistreich-phantastischen Wesen ausgebildet ist, das hat sich in der moskowitischen dagegen nach der barbarischen, wilden Seite hin entwickelt und wenn die kirchliche Architektur pomphaft und prunkvoll zwar auftritt, so ist sie doch von düsterem, zwängendem Eindruck, nicht erhebend, begeisternd, sondern niederhaltend, niederdrückend.

Aber bei alledem ist die Bauweise doch eine nationale und wo es eine nationale Architektur gibt, da hat sie auch

die Führung aller Kleinkünste, des Kunsthandwerks. Also auch hier. Trotzdem war das nicht immer. Vor anderthalb und zwei Decennien wusste man in Russland doch nur zu schätzen, was man modern nannte, das heisst, was französisch war und das weite Reich war ja überhaupt in allen Luxus- und feineren Lebensbedürfnissen von dem Import, vornehmlich aus Frankreich, abhängig. Seit der Zeit der panslavistischen Regung begann man aber das Fremde abzulehnen und dagegen die ganz gesunden, im Laufe der Zeit aus byzantinischen, orientalischen und altslavischen Elementen zusammengewachsenen Decorationsformen der nationalen Hausindustrie zu schätzen und hat sodann dieselben mit allem Ernst und zum grossen Theil auch mit Geschick in die moderne Industrie aufgenommen und zwar so allgemein in die Bearbeitung aller kunstgewerblichen Stoffe übertragen, dass eben die russische Industrie nahezu ein styleinheitliches Gepräge zeigt. Eben deshalb ist die Lückenhaftigkeit derselben auf der Pariser Weltausstellung so bedauerlich und sie gestattet nicht, sich über die interessante Frage zu instruiren, wie weit die Entwickelung eines in sich begrenzten und abgeschlossenen, selbstständigen, nationalen Styles innerhalb der modernen Strömung überhaupt gedeihen kann. Indess scheint uns das russische Reich doch gross genug, dass es trotz der incorporirten auch fremdartigen Völkerschaften seinen nationalen Styl zu behaupten vermag.

In der Pariser Ausstellung ist nun die russische Façade in den von Alters her überkommenen Formen der Holzarchitektur gehalten, Erker und Balcone sind mit den derben aber sehr decorativen und mit spärlicher Polychromie versehenen Holzornamenten geschmückt, im Innern fällt besonders das mit Blau- und Rothstickerei in altslavischen Mustern gezierte Leinenzeug auf, die Seiden- und Brokatwirkerei für kirchliche Gewänder betont vorzugsweise die sarazenisch-mittelalterliche Ornamentation, während die Teppiche wieder aus der Richtung herausfallen und das plumpe, unstylisirte Blumenmuster cultiviren, ganz die farbengesunden und hochgeschätzten südslavischen und kaukasischen Decken und Teppiche übersehend. In Möbeln und den am schönsten und reichsten vertretenen Gold-, Silber- und Schmuckwaaren hält man mit grossem Geschick an den nationalen Decorationsmotiven fest, die Specialität des Landes, die Malachitgeräthe bewegen sich zum Gegensatze

wieder in ganz modernen, öfters auch antikisirenden Formen und wollen nur durch das Material glänzen und blenden, obwohl dasselbe nur Fournir ist. Das Glas sodann, welches bei vortrefflicher Emailmalerei wiederum die nationalen, zumeist von der Holzarchitektur übertragenen Ornamente aufgenommen hat, ist nur sehr unbedeutend vertreten, die kaiserliche Glasfabrik fehlte ganz und am schlechtesten in jeder Beziehung kam die Keramik weg.

Auch hier war die kaiserliche Porzellanmanufactur zu St. Petersburg ausgeblieben, es wäre aber von dieser Seite auch kaum etwas Hervorragendes und Neues zu erwarten gewesen. Meist für die Bedürfnisse des russischen Hofes arbeitend, hat sich das Institut fast lediglich damit beschäftigt, kostbare Stücke zu erzeugen und sich in künstlerischer Beziehung an andere vorangegangene Fabriken anzulehnen, an Meissen, Wien und Sèvres, ihm eigenthümlich sind jedoch bei technischer Höhe überhaupt die sehr brillanten und prächtigen Emailfarben.

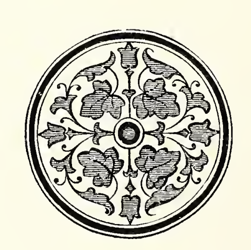
So ist denn in der That die russische Keramabtheilung sehr spärlich ausgefallen und sie am wenigsten zeigt die russische Eigenthümlichkeit, die nationale Erhebung des Kunsthandwerks. Die Fayencefabrik Arabia in Helsingfors in Finnland arbeitet ein gutes Steingut, das zumeist in bedruckter Handelswaare repräsentirt ist. Daneben sind auch einige feinere Stücke, tiefblau engobirt, glasirt und mit Email und Gold in orientalischem Muster decorirt, sehr erfreulich, weniger befriedigt das Palissygenre mit seinen dünnen, wässerigen Farbentönen und dem unharmonischen Gesammteindruck.

Von Egoroff, einem in Paris lebenden russischen Maler, ist eine Vitrine mit vielen bemalten Porzellanen und Zinnfayencen ausgestellt, durchaus sehr sicher, flott und decorativ behandelt sind die grossen Fayenceschüsseln mit Arabesken und geometrischen Ornamenten, eine andere Art sind die mit malerischen Bildern versehenen Gefässe, auf denen Volksscenen, kirchliche Gepränge, Porträts und dergleichen in Miniaturarbeit zu sehen sind.

C. Cybulski in Tsmélew im Gouvermement Radom bringt hartes, aussen mit Lehmglasur nach Bunzlauer Art und innen weiss begossenes Kochgeschirr und von russischen Zimmeröfen, die so viel gerühmt sind, waren nur sehr unbedeutende Proben da. Gusareff in Moskau hatte zwei mächtige Kachelgebäude aufgeführt, weit über das bei uns

übliche Maass hinaus. Beide waren fast nicht architektonisch gegliedert, Sockel, Mittel- und Deckstück kaum durch entsprechende Simsformen geschieden. Dagegen war zwischen Unterbau und Mittelstück ungefähr in Brusthöhe rund um den Ofen laufend eine Eschenholzplatte eingefügt, die ihren Zweck, Geräthe und Gefässe aufzunehmen, wohl erfüllen mag, aber keineswegs dem Aufbau zum Schmuck gereichte. Die zinnemaillirten Kacheln des einen Ofens waren in schwachem Relief, etwa wie kräftig gepresste Ledertapeten und in byzantinischen Mustern gehalten, der ganze mächtige Aufbau aber weiss. Auf dem andern Ofen waren mit Muffelfarben und Chablone recht unsorgfältig einige unpassende, altslavische Leinenstickmuster, kreuzgezweigte, rechtwinklig gezeichnete Blumenstengel, wie es eben das quadratische Gefüge der Leinwand verlangt, in Blau und Roth auf die Kacheln gemalt. Dann waren noch einige ganz nacktweisse Rundöfen, deren Schichten mit Messing montirt sind, da und E. Kleniewski aus Opole im Kreise Lubsin zeigte wenige Fliessen und Wandbekleidungen, die in Technik und Wahl der Decorationsmotive auch nichts Interessanteres aufwiesen.

Das ist Alles.





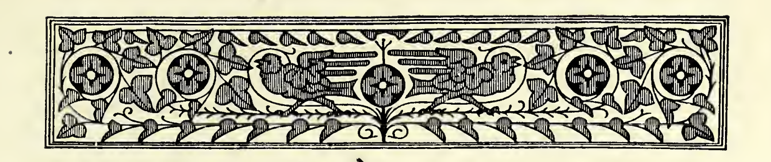
Griechenland.

Die Epigonen sind keine Hellenen mehr, wenn auch die Statue der Pallas Athene über dem Eingang der griechischen Façade thront. Nicht ein Hauch aus der grossen Zeit der antiken Welt durchweht den Raum und es ist schmerzlich, die Gegenwart zu sehen in dieser Erinnerung. Der Gegensatz zwischen Sonst und Jetzt die grösste Kluft, die zu denken ist, kein Faden, keine Spur, keine Fühlung mehr, gar Nichts. Was heute in textilen Stoffen, in Stickereien, in Waffen und Costümen und im Schmuck zu sehen, das Wenige, welches überhaupt künstlerisches Interesse erregt, beruht zumeist auf türkischen Elementen, die Türkenfaust hat auch das hineingezwungen in das Volk, welches ja erst im Anfang der dreissiger Jahre unter Einbusse eines grossen nördlichen Gebietstheiles seine Selbstständigkeit wieder erlangte. Seit dieser Zeit hat aber England seine Industrieartikel in das Land geworfen und wo dann im neuen Königreich selbst industrielle Etablissements entstanden, da sind Vorbilder und Muster europäisch-modern im schlimmen Sinne gewesen und die Copien meist noch trübsäliger.

Und die griechische Keramik? Wir haben an anderen Beispielen gesehen, wie ausserordentlich zäh und ausdauernd

gerade die Töpferei im Festhalten überkommener Formen und Muster ist, wie ja die formalen Wurzeln der heutigen Töpferarbeiten in den Donauländern bis in die Zeiten der römischen Cultur zurückreichen und wir suchen nun mit Spannung ein Gleiches oder Aehnliches an den wenigen Proben der griechischen Bauerntöpferei. Aber auch das lohnt nicht. Die allerordinärste Weisshäfnerei bringt einige Krüge, deren massig-schwere Hälse vorne zu Ausgüssen eingekniffen sind, dann einige Schüsseln und Näpfe in der primitivsten Art mit Streifen, Ringeln und Punkten gelb und braun bemalt, das ist das Ganze. Und es ist nicht ein Rest, ein letztes Ueberbleibsel, kein Ausklingen alter Tradition, sondern ein neu und ohne alles Kunstgefühl Aufgenommenes, aus der Technik zu schliessen, von Italien her. Vom Hellenenthum ist wirklich Alles dahin.





Monaco.

In Monaco gibt es nicht nur die berüchtigte Spielbank, sondern auch eine Société Industrielle et Artistique, die mehrere ganz heterogene Unternehmungen betreibt. In der Flucht der Annexe stand ein stattlicher Pavillon, dessen säulengetragene Vorhalle mit herrlichen Palmen und prächtigen Dracänen besezt war, dazwischen die mächtigen Blätter der Musa, die früchtetragenden Opuntien und der Eucalyptus, der das Fieber heilt. Aus der Thüre strömten alle Wohlgerüche Arabiens, denn die Industriegesellschaft producirt Parfümerien und köstliche Blumenessenzen, pharmaceutische Extracte, auch Liqueure, leckerhaft gutschmeckende und hygienische, unter denen sogar der germanische Kümmel nicht fehlt. Kommt dann der artistische Theil, Holz- und Elfenbeinschnitzereien, Tabletterien und Intarsiaturen aus den farbigen Hölzern der Olive, der Thuya, des Citronen- und Johannisbrodbaumes, es ist auch das ausländische Ebenholz dazu genommen. Es sind lauter Luxusgeräthe, Spielereien und Nippes, zum Andenken an Monaco, Alles für den Fremdenverkehr berechnet und dann folgt die Kunsttöpferei der unternehmenden Gesellschaft.

In der That überraschend nach Anzahl der Objecte und auch nach den verschiedenen Techniken erscheinen diese

Thonwaaren aus dem Ländchen Monaco, sie nehmen fast den ganzen geräumigen Pavillon ein, haben alles Andere in die Ecken und Winkel gedrängt und sind auch im Industriepalast durch ein Sortiment vertreten. Es scheint diese Potterie nunmehr sich zu einer umfangreichen, für das Reich von kaum 6000 Einwohnern gewiss bedeutungsvollen Fabrikation entwickelt zu haben, nachdem sie in Wien im Jahre 1873 das erste bescheidene Debüt riskirte. Auch die Fayencen und was von Terracotten dazu gehört sind Luxus- und Schaustücke, nicht für den praktischen Gebrauch bestimmt, nur zum Verkaufen und auch sie speculiren auf das, was das verführerische Hazard in den Taschen der Abziehenden gelassen hat.

Obwohl nicht besonders lehrreich und musterhaft, erscheinen uns doch diese Thonwaaren in Rücksicht auf ihre Herkunft als eine Merkwürdigkeit, die verdient, zur Verständigung unseres Gesammtbildes der Keramik auf der Pariser Weltausstellung etwas ausführlich besprochen zu werden.

Zunächst ist in vielen Exemplaren eine recht in's Moderne und Naturalistische übertriebene Palissywaare da, Vasen, Jardinièren und Cache-Pots aller Art, an denen üppige und ganz frei gearbeitete Blumengehänge, Bouquets und rankende Zweige kaum etwas von dem Körper sehen lassen. Diese Blumen sind nicht modellirt in gewöhnlichem Sinne, sondern aus einzelnen Blättchen und Theilen zusammengesetzt, nach Art der Porzellanblumen mit Benutzung nur weniger mechanischer Hülfsmittel ganz frei mit der Hand gearbeitet. Die dazu gehörigen Blätter werden aus gewalzten Thonkuchen mit der Form ausgestochen oder aus der über Natur gegossenen Gypsform genommen, Zweige, Ranken, Bänder und Schnüre sind gewalzt und gerollt und dann locker und luftig hingelegt, es sieht das aus wie modegerechte Putzmachereien auf Damenhüten, wie Ballgarnituren in das Haar und es ist recht deutlich auch alles Frauenarbeit. Jede Blumenarbeiterin, jede Putzmacherin, hat sie nur gelernt, die plastische, willige, fügsame Thonmasse anstatt Tüll und Mull und Sammt und Seide zu verarbeiten, wird diese „Ornamentik“ zu Wege bringen und namentlich das Arrangement, wie wir es hier sehen. Dazu kommen dann noch in einigen Fxemplaren die mässiger und ächter gehaltenen Palissys, Schüsseln mit Langusten, Muscheln und Reptilien, die Vasen mit Schlangenhenkeln

und was da noch so herein schlägt in diese Richtung. Dann neue Phantasien und Schöpfungen, denn tous ces modèles sont créés et exécutés à la Potterie artistique de Monaco, das sind zerbrochene Krüge, zersprungene Töpfe, an denen eine Blume hinaufrankt und ein Insekt der geringelten Viper entläuft. Daher gehört dann auch das Genre Vannerie, dem die Kunstgesellschaft eine grosse Bedeutung beizulegen scheint, es ist in vielen Exemplaren ermüdend oft und immer wieder ausgestellt. Also Körbe, Körbe aller Art, Vasen, sogar etruskische in Korbflechterei, Cache-Pots, Theeservices, Gurden jeder Form und Grösse, theils ganz mit Stäbchenwerk bedeckt, theils nur halb eingehüllt, wie die bekannten Feldflaschen und immer auch noch mit den naturalistisch verwilderten Ranken und Zweigen, mit Früchten und Blumen belegt und übersponnen.

Es drängt sich uns bei dieser Gelegenheit die keramostylistische Frage auf, ob denn die Flechtarbeit, an sich textilen Ursprungs und in der Hauptsache jenem Gebiete angehörig, überhaupt mit einiger Berechtigung in keramischem Material ausführbar ist, ob dem Stofflichen mit dieser Procedur kein Unrecht, keine Gewalt angethan wird. Suchen wir deshalb einmal die Hauptzüge der technischen Eigenschaften unseres Materials hervor. Zuerst die Plasticität, die Biegsamkeit und Zähigkeit des zu einer homogenen Masse zubereiteten fetten Thones, der nunmehr sehr leicht und bequem das Auswalzen langer Wülste, Würste, Fäden, Streifen gestattet, eine Formgebung der einzelnen Componenten des Geflechtes, die in fortgeschrittener, fabrikgemässer Technik besser, gleichmässiger und zeitsparend mit der Presse bewirkt wird. Im feuchten Kasten, im Keller, zwischen durchnässter Unterlage und Decke halten sich diese Thonschnüre lange Zeit handgerecht, biegsam. Die zweite, wichtige stoffliche Eigenschaft dürfte die leichte Verbindbarkeit der einzelnen Thontheile, sei es durch vereinigenden Druck oder durch Zusammenkitten, sein. Bezeichnen wir diesen Vorgang einmal mit Löthen, wenn auch nicht Feuer, sondern Wasser den keramischen Löthstoff, der dem Grundstoff des Arbeitsstückes gleich ist, flüssig macht. Schlicker nennt man in der Werkstatt-Terminologie diesen Thonschlamm, Verschlickern, Anschlickern die Procedur des Ansetzens des einen Theils an den andern und das Verbinden auf dem nassen Wege ist immer doch an einigen Stellen

der keramischen Flechtarbeit nöthig und zwar an jenen gewissen Stütz- und Ruhepunkten der Construction des Geflechtes, an welchen die mit textilen Stoffen arbeitende Flechterei die Naht anwendet, meist am Bodenrand und am Bord des Gefässes. Als drittes Characteristicum des keramischen Stoffes finden wir dann noch die Erhärtungsfähigkeit des Productes, zuerst an der Luft, dann im Feuer und diese drei stofflichen und in der Natur des mineralischen Materiales begründeten Besonderheiten müssen in ihrer Zusammenbenutzung recht wohl gestatten, ein Körbchen zu flechten, zu vollenden und in den praktischen Gebrauch zu nehmen.

Ueber ein Gypsmodell, welches die Form gibt, werden nun die feuchten Thonstäbchen nach der Ordnung gelegt, gekreuzt, verschlungen, gegittert, an einigen Stellen mit wenig Thonschlamm befeuchtet und zusammengedrückt, am Rand mit einem Thonband umwunden, wieder unter Zuhülfenahme des Annässens vereinigt, wie gesäumt, dann wird der Boden in Form einer ganzen Platte oder eines Ringes aufgelegt und dieser hält hauptsächlich das Ganze zusammen. Das Feuer gibt dann die Beständigkeit, die Haltbarkeit und wenn die praktischen Anforderungen bezüglich der Nutzung des Gefässes keine übertriebenen sind, so werden Körbchen aus gebranntem Thon, wie sie die Syderolithfabrikation lange producirte und jene mit Cantharidenlüster überzogenen thüringischer Herkunft ganz am Platze sein und sich als correctes Resultat des Stoffes und seiner technischen Behandlung darstellen.

Betrachten wir nach diesem Excurs das Genre Vannerie der Kunstpotterie Monaco's, so finden wir gegen jene in die keramische Technik übertragene und passend modificirte Flechtarbeit denn doch eine wesentliche Differenz, es ist die Monacowaare gar keine Korbflechterei, sondern nur eine den unaufmerksamen Beobachter täuschende Imitation. Erklären wir das an einem Beispiel. Eine schlank in die Höhe gezogene, kelchförmige Tasse ist zunächst glatt aufgedreht, entweder frei oder aus der Form genommen und der Dreher übergibt das Stück der Garniererin. Dieselbe klebt sechs oder acht senkrecht geordnete Stäbchen auf die Drehfläche, in den Linien etwa, wie man einen Apfel spaltet. Es entstehen dadurch oben breitere, nach unten gegen den Fussansatz sich verengernde Oberflächensegmente, die wiederum mit horizontal gelegten Stäbchenabschnitten, einer an den

andern, ausgelegt werden und so ergibt das ein fast wie ein Korb Aussehendes. Die kleinen Stäbchen sind alle schräg abgeschnitten, und in die schiefe, nach oben gerichtete Schnittfläche wird mit einem Stempelchen eine kleine Vertiefung oder ein Ringelchen eingedrückt, sodass das Thonstäbchen wie ein Rohr- oder Binsenstengel hohl erscheint. Zugleich aber hat dieses Stempeln und Prägen an beiden Enden des Thonstreifens auch den Zweck des Befestigens, des Andrückens auf den angeschlickerten Körper des Gefässes. Sind nun auch die Thonstreifen systematisch und an grösseren Vasen zudem in reicheren Mustern geordnet, so ist das eben doch, wie wir sehen, nur eine ganz oberflächliche Imitation eines Flechtwerkes und die Sache könnte an sich viel besser und hübscher gemacht sein. Es kommt aber noch ein Moment hinzu, das der absichtlichen und entschieden verwerflichen Imitation der ächten, pflanzlichen Flechtstoffe selbst. Es ist einleuchtend, dass das Umflechten eines gegebenen Gefässes mit einer schützenden Hülle nur mit spannenden, federnden, elastischen, polsternden Stoffen geschehen kann, soll die Sache überhaupt Sinn haben und an den Monacofayencen ist eben nur das nachgemacht, es ist der umhüllende Bast, es sind Rohr und Stroh imitirt. Wenn wir daher jene mittelst der ächten, wenn auch dem textilen Gebiete entnommenen und auf den keramischen Stoff übertragenen Flechtarbeit hergestellten Körbchen als statthaft bezeichnen können, falsch und absurd dagegen sind die Vannerien der Kunstpotterie Monacos.

Was Glasur und Farbe dieser Fayencen anlangt, so bleibt auch da noch viele zu hoffende Weiterentwickelung übrig. Glanzlosigkeit und trotz der wilden Buntheit doch Mangel an Tiefe und Schmelz der Coloristik, dazu Haarrisse über Haarrisse lassen auf eine sehr niedrige Brenntempeperatur schliessen, obwohl ja Alles Email grand feu genannt ist.

An den Wänden des Pavillons hängen zahlreiche plastische Porträts in einer hellröthlichen Terracotta ausgeführt, zwölf Bildnisse der Fürsten des Ländchens von 1531 an, zu welcher Zeit die genuesische Familie der Grimaldi, 600 Jahre vorher schon Besitzer, den Fürstentitel annahm. Dann auch das italienische Königspaar im plastischen Conterfei, die Prinzessin Louise Radziwill und andere Fürstlichkeiten sind

in Terracotta ausgeführt, von Ch. Sellier recht gut modellirt und im Besitze des jetzigen Herrschers.

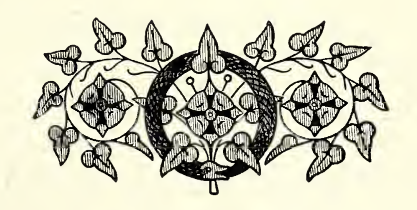
Dann folgen einige Figuren in polychromer Terracotta, von Colonna Cesari nach den Modellen des Barons Bosio, eines eingeborenen Künstlers, gebildet, die Statue Henri IV. als Kind und im Costüme seiner Zeit, in sehr zarten, blassen Farben, allzuweichlich und conditorhaft, ebenso die Nymphe Salmacis.

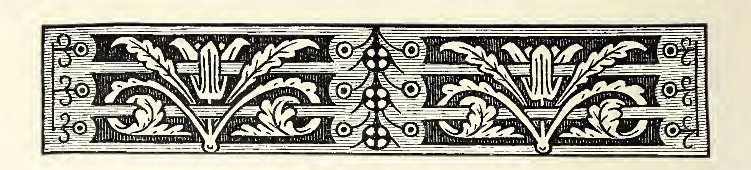
Das Beste der Ausstellung sind ohne Zweifel die Fayencemalereien Bertalls. Eine Collection flacher, an die Wand gehängter Platten, ziemlich derb und roh im Steingut und in der Dreharbeit, sind mit humoristischen Phantasien in Federzeichnung und leichter, aquarellartiger Colorirung auf der Glasur behandelt, der Tabak, der Wein, die Liebe, alle in komischen Costümefiguren, einige Polichinells, Sisyphus, sich mit einem steinbeladenen Schiebkarren herumquälend, der Entomolog und dergleichen mehr. Dann Paysagen und Marinen, mit malerischer Bravour behandelt, in kräftig pastoser Weise vorgetragen, satt und tief in der Farbe, sprechen am meisten an und auch noch eine Reihe Porträts und Bilder nach alten und älteren Meistern. Davon sind zu erwähnen die Entführung der Europa durch den nicht gerade anmuthig verwandelten Zeus nach Paolo Veronese, Mars und Venus nach Boucher, das Bildniss Galilei's aus den Uffizien in Florenz und Rafael Sanzios Virgilkopf.

Zum Schluss dürfen wir nicht vergessen, dass die Fayenceausstellung Monacos auch ein Unicum enthält, eine Stiftzeichnung auf der Steingutglasur, das Porträt der unglücklichen, geopferten Beatrice Cenci nach dem Werke Guido Reni's im Palast Colonna zu Rom. Es war wirklich diese neuere Technik, die Schmelzfarbe trocken und in Stiftform auf die gerauhte, entweder nur erst angefrittete oder mit einem Stupffond behandelte Glasur zu appliciren, nur in dieser allereinzigen Probe auf der ganzen Pariser Ausstellung. Es war in flacher Schaale eine Kreidezeichnung, ein Brustbild in Lebensgrösse, recht gut gemacht, mit Empfindung gezeichnet und durchmodellirt und technisch ganz gelungen, die Farbe im Sepiaton war fest mit der Glasur zusammengebrannt und dabei der Character der Kreidezeichnung klar erhalten.

Einen gewissen Respect wird man der Kunstpotterie Monacos nicht versagen können. Das bunte Durcheinander zeigt denn doch, dass man dort schon Etwas machen kann,

was sich nur weiter entwickeln muss und dass die künstlerische Leitung fehlt. Wenn sich die grellen Gegensätze in der Decoration, wie sie sich an den Tabletterien und Intarsien einerseits und an den Fayencen gegenüber finden, versöhnen und ausgleichen wollten, dann ginge es schon. An den Holzgeräthen das griechisch-antike Ornament, Palmettenfriese, Mäander und Kymation in dorischer Strenge, an den Fayencen die naturalistische Verwilderung, wie sie kaum wiederzufinden, zwei ganz verschiedene, überzeugungslos und modelaunisch eingeschlagene Wege.





Amerika.

Die ganze neue Welt wird in ihrem keramischen Bedarf noch von der europäischen Industrie versehen und man hat in den Vereinigten Staaten vor nicht langer Zeit erst gefunden, dass zahlreiche und vortreffliche Materialien im Land liegen und demzufolge ist mit der Fabrikation selbst begonnen. Die ganzen Bestrebungen stehen jedoch noch in den ersten Stadien der technischen Herstellung, von Kunstkeramik ist noch kaum die Probe vorhanden. Das Glas aber, gleichfalls auf den grossen Reichthum reinster und günstigster Mineralien gegründet, ist schon so weit gediehen, dass dasselbe auf dem europäischen Markt zu debütiren beginnt, wenn auch der Erfolg, wir meinen den geschäftlichen, vorläufig noch zu bezweifeln bleibt.

Trotz dieses Standes der amerikanischen Potterie, aber um unserem Berichte die Vollständigkeit nicht fehlen zu lassen, zählen wir die Aussteller auf, es sind von Nord und Süd nur sehr wenige.

So brachte die englische Herrschaft Canada nur einige Gebrauchsgeschirre ihrer eigenen geringen Fabrikation, sie bezieht das ja Alles besser und billiger aus England und die Vereinigten Staaten waren auch nur durch zwei Fabrikanten vertreten. I. Carr in New-York zeigte gelbes Stein-

gut von Klang und Härte und die braune Rockingham-Waare, Ott & Brewer in Jersey weisses und milchfarbenes Steingut, bedruckt und bemalt nach englischen Mustern, die gewöhnlichen Handelsartikel. Indessen ist trotz dieses Wenigen von den beiden Ausstellern damit doch die keramische Thätigkeit der Vereinigten Staaten von Nord-Amerika fast genügend zur Anschauung gebracht. Obwohl wir zwar wissen, dass die Anzahl der Fabriken weitaus grösser ist, dass man auch die Herstellung der Decorations-Terracotten aufgenommen hat und drüben auch schon von Kunstfayencen und dergleichen spricht, so wäre doch das Bild durch eine grössere Anzahl der Objecte und aus noch anderen Etablissements kaum inhaltsreicher ausgefallen. Denn Nord-Amerika, so selbstständig und eigenartig dasselbe, wie wir sogleich andeuten wollen, in der Entwickelung der ihm bis jetzt am meisten zusagenden Industrien vorgegangen ist, hat in Allem, was so recht eigentlich Kunstgewerbe ist und in das höhere Gebiet des schmückenden Luxus gehört, doch nur und zumal recht mit Ungeschick in dem traditionellen Formenwesen der europäischen Künste herumgesucht und es liegt in der kurzen geschichtlichen Entwickelung des Landes, dass ihm das Alles noch nicht recht assimilirbar ist.

Aber es steckt in dem Volke ein gewisser anderer Zug, der doch auch der Kunstindustrie, nimmt sie einmal kräftigeren Anlauf, zu gute kommen kann, der sie wohl vor stylistischer Verwilderung und barocker Formenentartung bewahren wird, der sie vielleicht auf neue, eigenartige Bahnen zu führen im Stande ist. Wir meinen jene durchaus auf die vollendetste und bequemste Befriedigung des practischen Bedürfnisses gerichtete, eminent realistische Neigung, welche sich in der Bildung des Mobiliars, vieler Geräthe, der Vehikel zu Land und Wasser und vor Allem der Werkzeuge aller Art ausspricht. Durch die ganze Reihe dieser Erzeugnisse geht die im Vergleich mit ähnlichen europäischen Leistungen durchaus characteristisch hervorstechende Eigenthümlichkeit, dass die zweckliche Bestimmung des Geräthes zum sprechendsten Ausdruck gelangt ist, dass man aus diesem Zweck heraus und zwar mehr mit berechnendem Verstand, als mit Empfindung und Gefühl, die Formgebung zu Wege bringt. Dieser Gebrauchszweck allein und nur allein dictirt die Constructionsformen des Holzes und des Eisens, dieselben entsprechen zugleich aber vollkommen den Bedingungen und der Leistungsfähigkeit des

Materiales und in der Entwickelung dieser zweckdienlichen Formen ohne alle Anwendung und Einmischung von Verzierungen und Kunstreminiscenzen, wie sie unserem schulmässig geübten Sinne anerzogen sind, ist denn doch auch ein gewisser ästhetischer Erfolg erzielt und nicht zu verkennen. Das ist eine recht merkwürdige Erscheinung, eine nationale Eigenthümlichkeit, ein ganz selbstständiges und eigenartiges Vorgehen, dem alle Beachtung zuzuwenden ist.

Es genügen einige Beispiele. Man weiss ja bei uns in Deutschland schon recht gut, was amerikanische Möbel sind, man kennt die Specialität, die oft in dem stricten Gegensatz zu unseren häufig nur sehr äusserlich nach allen stylistischen Regeln ornamentirten und in der Construction desto mangelhafteren Einrichtungen stehen. Die in anmuthigen, selbst schwungvollen Linien geschweiften Sessel, die Ruhebänke, in welche sich der Körper trotz Mangels der Polsterung doch so recht hineinschmiegen kann zu erquicklicher Rast, sind amerikanischen Ursprungs. Der Schaukelstuhl, der nach den Linien des ruhenden Körpers wie über ein convexes Modell geformt erscheint in klarem, ganz allein dem Zweck dienlichem Aufbau, dabei im leistungsfähigen Material von knapper und einfacher Bildung und dazu schön und zierlich, schwungvoll in der Form, z. B. die Auflösung der Glieder des zähen Holzes in Spiralen und dergleichen, dieser Schaukelstuhl ist ein rechtes amerikanisches Muster. Dann die Wägen, die im Anschauen der Form schon die höchste Federkraft und Elasticität, das Nachgeben gegen Druck und Stoss fühlen lassen, die wogendurchschneidenden Boote und Gondeln und das Werkzeug für Haus, Hof, Stall und Feld und für die Werkstätte, die sprechen das amerikanisch-nationale Princip der practischen Formgebung am deutlichsten aus. Ist schon die propere Arbeit, die nette, zierliche und sparsame Verwendung des Materials zu sehen eine Freude, so ist das Verständniss, mit welchem das Werkzeug selbst, als die nach einer bestimmten Aufgabe gerichtete Ergänzung der menschlichen Hand, gebildet und geformt ist, oft bewundernswerth und jedenfalls ganz abweichend von dem bei uns Gewohnten und Hergebrachten. Die Leichtigkeit der Handhabung, das Angemessene, den Zweck Erschöpfende in der Gestaltung sind auch hier so vollkommen befriedigend, dass der Eindruck fast an ästhetische Schönheit grenzt. Es ist zu wünschen, zu hoffen, dass sich dies eigenartige amerikanische Talent auch der Keramik zuwenden

möge. Ist unter tausend Eiern jedes doch anders und immer schön und zweckmässig geformt, so wird auch das Gefässwesen der Keramik trotz seiner oft zwei tausend Jahre alten, erprobten und uns überkommenen Formen noch ausbildungsfähig sein — zumal in Ansehung neu entstehender Bedürfnisse, es muss nur der rechte Bildner kommen.

Von centralamerikanischer Keramik ist ebenfalls recht wenig zu sehen, das heisst, es gibt da überhaupt nicht viel. Mexico bringt neben thönernen Götzenbildern seiner alten Zeit, die zusammengekauert und den Kopf in die Hände stützend da hocken, auch einige wenige primitiv geformte Gefässe. Das Gouvernement der Republik Guatemala stellt die Fayencen von Totonicapam und San Juan Sacatepequez aus, deren Technik, ordinäre Zinnemaillirung, auf die Einführung durch die spanischen Eroberer mit Bestimmtheit schliessen lässt. Leider bieten diese Gefässe in den Formen gar nichts Interessantes, es sind nur Näpfe, Schüsseln und Krüge der unschönsten Art. Dagegen kamen aus dem benachbarten Freistaat Nicaragua, obwohl derselbe auch bis zu den zwanziger Jahren unter spanischer Herrschaft stand, wieder Producte der eingesessenen Töpferei, dunkelrothe Gefässe, mit gelber, brauner und weisser Engobe in Ringen, Zonen und Schlangenlinien bemalt, dann ziemlich gut gebrannt und mit Wachs getränkt und polirt. Es waren recht hübsch geformte Kannen und tassenartige Kumpen für den Thee aus den Ilexblättern und eine Reihe von einem halben Hundert recht nett von einem Künstler spanischer oder portugiesischer Nationalität modellirter, kleiner und farbig ausgeführter Terracottastatuetten gaben ein übersichtliches und interessantes Bild der Menschentypen des Landes.

Von den grossen Antillen hat die Negerrepublik Hayti eine Parthie poröser Wassergefässe, grosse Urnen und fassartige Formen, Flaschen und Krüge zur Schau gestellt, meist naturfarbig rothgelb, auch weisslich, mit Reifen und eingeschnittenen primitiven Ornamenten versehen, und dann kommt Süd-Amerika.

Brasilien fehlt ganz, die argentinische Conförderation zählt sechs Aussteller, die fast nur Ziegel und Bodenplatten bringen, moderne Maschinenwaare. Dagegen findet sich auch eine Reihe indianischer Gefässe, runde und zwar ziemlich correct runde und äussert dünn und doch frei und ohne Drehscheibe geformte Schaalen, die fast den Eindruck von gehöhlten und getrockneten Kürbishälften machen. Von

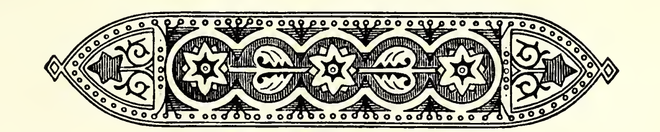
gelbbrennendem, fettem Thone sind sie mit einer Harzfarbe firnissartig geglättet und allem Vermuthen nach so hergestellt, dass der ausgetriebene Thonkuchen über ein halbkugeliges Modell, vielleicht über die Kürbis- oder Melonenfrucht geformt ist.

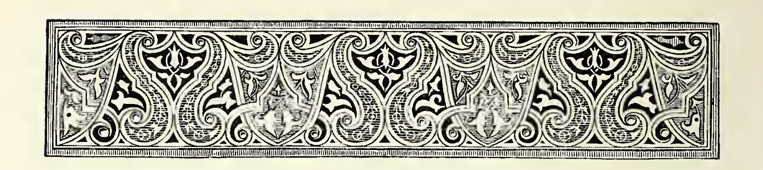
Peru, vor der Entdeckung durch die Spaniolen das mächtigste und civilisirteste Reich der südlichen Hälfte des transatlantischen Continents, hat keine keramischen Erzeugnisse ausgestellt. Neuere Industrie gibt es wohl nicht, aber es ist anzunehmen, dass in der Hausindustrie der eingeborenen indianischen Stämme sich noch Reste und Anklänge, Traditionen aus der alten Inka-Cultur erhalten haben. Was damals, vom 12.—16. Jahrhundert, bis die geweissagte Unterwerfung des Inka-Reiches durch die weissen bärtigen Männer begann, in töpferischer Production geleistet worden ist, das ist gleichwohl zufällig auf der Weltausstellung vorhanden, es zeigt dies die bedeutende Abtheilung der Sammlung peruanischer Alterthümer des französischen Ministeriums, von Dr. Wiener zusammengetragen. Durchgehends selbstverständlich von primitiver technischer Behandlung des Materials, naturfarbig roh und sehr häufig, was immerhin recht bemerkenswerth, tiefschwarz gedämpft, zeigen diese altperuanischen Krüge, Flaschen und Vasen ganz eigenthümliche Formen, auf den ersten Blick keine Dreh- und Scheibenformen. Die beutelartigen, runden oder linsen- und scheibenförmig flachen Bildungen sind immer aus zwei Hälften, zwei Schaalen zusammengesetzt und der Hals, auch der oft aus bogen- und hufeisenförmigem hohlen Aufsatz sich entwickelnde Ausguss ist mit diesem an den Körper angesetzt. Die Verzierungen, welche meist bandartig das Gefäss umspannen, sind Rhomben und Zickzacke, sternartige Muster und geometrische Feldereintheilungen, in denen der Grund schwach vertieft und gekörnt oder punctirt ist. Dann treten auch an Stelle der geometrischen Zeichnungen häufig Thierfiguren, manchmal recht hübsch in dem begrenzten Raum geordnet und charakteristische und kenntliche Typen, oft aber auch fratzenhaft verzerrte Gestalten, immer aber in der Silhouette, in ganz correct gehaltener Flächenverzierung. Häufig sitzen an Vasen und Krügen affenartige Gestalten an Stelle der Henkel und reichen mit einem Arm hinüher an das mit einem Maskaron, einem bartlosen Menschenantlitz verzierte Halsstück, was an die Bartmänner der niederrheinischen Steinzeugkrüge erinnert. Dann kommen auch zwei und

und mehr an einander garnirte kugelförmige Flaschen vor und unten zugespitzte oder abgerundete Gefässe, die in eine Stellage aus Thonstäbchen eingesetzt sind, auch Fische und Schildkröten als hohle Behälter, wahrscheinlich sehr Vieles, was zu Tempelzwecken gebraucht wurde.

Die letzten südamerikanischen Staaten, welche sich keramisch betheiligt haben, sind Uruguay und Venezuela. Aus der ersteren Republik kamen wieder Ziegel und Fliessen aus Maschinen gearbeitet und eine ausdrücklich, was sich bei uns von selbst versteht, imperméable genannte Thonwaare ländlicher Herkunft. Dieselbe stellt sich also in den Gegensatz zu den sonst üblichen und bekannten porösen Gefässen und ist steinzeugähnlich hart gebrannt und für Flüssigkeiten undurchdringlich. Die Vereinigten Staaten von Venezuela brachten durch einen einzigen Aussteller wieder Dachziegel, Fliessen, Platten und dahin Einschlägiges.

Im Ganzen also war aus dem grossen Lande Gesammt-Amerika nicht viel für uns zu sehen. Die moderne Keram-Industrie ist noch zu unentwickelt, die nationale Töpferei der wilden Stämme steht auf der untersten, nicht künstlerisch angehauchten Stufe und nur Alt-Peru erweckt ein höheres, wenn auch vorwiegend das culturhistorische Interesse.





Der Orient vom Mittelmeer bis Persien.

Allzu spärlich war die keramische Production des islamitischen Orients auf der Pariser Weltausstellung erschienen. Die Türkei hatte überhaupt gar nicht ausgestellt und die Entschuldigung für das Fernbleiben bedarf keiner näheren Begründung. Es fehlten demnach die hübschen, schwarzen und rothen Rustschuckgefässe, die Material und Ausstattung mit den bekannten Tschibukknöpfen gemein haben, die mit feinen, in Sterne und Rosetten geordneten Silberplättchen belegt und fast durchgängig von edler Formgebung sind. Es fehlte weiter die Nachfolge der altberühmten Fayencen von Kutahia, die grün- und türkisblau glasirten, phantastisch und bizarr geformten Geräthe der Dardanellen aus Tschanakale, das kleinasiatische, oft originelle Geschirr aus Brussa und vieles Andere. In dem zusammen nicht bedeutenden Inhalt des ägyptischen Tempels war von Thonwaaren gar keine Spur, man hatte die immer sehenswerthen, antikisirenden Nilthongefässe mit den dünnen Wandungen und dem eingeschnittenen, strengen Ornamente, die weissen, porösen Flaschen und Karaffen ganz vergessen und von den anderen, um das Mittelmeer gruppirten Ländern Allahs waren nur Tunis und Marokko mit Töpfereien erschienen, meist mit Marktwaare, doch auch mit einem gewissen, feineren und

ächten Luxusgeschirr, aber es war alles recht marktmässig in Massen, in Dutzende gereiht, vorgeführt. Das Schacher- und Trödelwesen der orientalischen Abtheilungen trat übrigens durchgängig recht hässlich auf und ganz widerwärtig geberdeten sich die Besitzer der mit Imitations- und gefälschtem Kram aller Art angefüllten Buden der orientalischen Bazare auf dem Trocadero.

Von Maghreb el Aksa, dem äussersten Westen der Araber, von Marokko kommt eine Töpferwaare, welche sich in der besseren Qualität ihre alten Eigenthümlichkeiten voll und ganz erhalten hat und nach Material, nach Technik, Formgebung und farbiger Decoration direct auf die arabische Herkunft hinweist, auf jene Kunsttöpferei, welche dann auch die Grundlage für die spanisch-maurische wurde.

Es ist dies eine nach unserem Ausdruck ordinäre Fayence, also ein Geschirr mit mehr oder weniger weisser Zinnemaillirung. Die sehr flüchtig behandelte, aber wirkungsvolle Decorations-Malerei wird mit Zaffer, Kupferasche und Spiessglanz, demnach blau, grün und gelb auf den rohen Emailbeguss gebracht und mit diesem in einem Feuer ausgebrannt. Das Email ist niemals ganz weiss, nicht schwer und deckend, es hat entweder einen graubläulichen Stich oder auch eine fleischfarbene Röthe vom Durchschein des kalkigen Thonkörpers. Die gemalte Ornamentik besteht an den Vasen aus dicht an einander gereihten, in viele Zonen geordneten, stylisirten Blättern und Blüthen, Rosetten, Palmetten, auch quadratische oder zirkelförmige Linienzeichnungen wechseln mit diesen ab. Das ganze Gefäss ist über und über bedeckt mit diesen Ornamenten, so das von dem Grund nur wenig zu sehen übrig bleibt, der indess immerhin noch zur Mitwirkung in dem eigenthümlichen Farbenaccord gelangt. In den grossen Schüsseln sind vielgliederige Mittelrosetten, spitzbogige Ausstrahlungen und Verzweigungen, seltener umlaufende, umschliessende Randverzierungen angeordnet. Vorherrschend in der Färbung sind Blau und Grün, das Gelb erscheint spärlicher und mit einer gewissen Vorsicht verwendet, nur als Mittelpunkte, als Palmettenherzen und dergleichen, auch eine dunkle Contourirung und carréeartige Schraffirung mit Manganbraun oder Mangan-Kobalt-Schwarz kommt, wenn auch nicht immer, dazu. Mit der im Ganzen theils rohen, theils sehr flüchtigen Technik ist aber der decorative Effect sehr vollständig erreicht, die Erscheinung der marokkanischen Fayencen ist durchaus har-

monisch, dabei alterthümlich, eigenthümlich, charactervoll, eine ächte und nahezu unverfälschte Fortsetzung der maurischen Töpferei vor tausend Jahren. Die Formen der Gefässe bewegen sich in büchsenförmigen, gedeckelten, schlauch- und birnartigen Vasen, tiefen und sehr grossen Schaalen. Auch die Amphora ist häufig, immer aber in der arabischen Umbildung, die sich, abgesehen von der mangelnden Gliederung des ganzen Aufbaues, dadurch characterisirt, dass auf den Hals immer ein schweres, cylindroidisches, mit einem dicken Lippenwulst umgebenes Kopfstück aufgesetzt ist.

Viele Stufen tiefer als Marokko steht Tunis mit seiner keramischen Thätigkeit. Die sehr roh geformten, kupfergrün und thongelb glasirten Schaalen mit ihren hohen, kegelförmigen Gestellen, die Krüge, Flaschen und hochfüssigen Oellampen der dortigen ländlichen Töpferei verläugnen jedoch wiederum keineswegs die Anklänge an frühere Blüthe dieses Zweiges handwerklicher Thätigkeit auch in diesem Lande und sind bei aller Einfachheit und Rohheit in der Behandlung des Materials und der Färbung doch von auffallender Eigenartigkeit in der Formgebung. Merkwürdig, wenn auch keineswegs hübsch, erscheinen die Teller und Schüsselplatten, welche halb grün, halb gelb glasirt sind. Unter der gelben Glasur liegen dann einige so undefinirbare Linienzüge, dass man wohl vermuthen mag, es sind dies entstellte Reste arabischer Schriftzeichen, die ja in allen ismalitischen Decorationskünsten sehr häufig ornatale Umgestaltung und Verwendung fanden.

Sehr bedenklich und ernste Zweifel an der Herkunft lassend, kommt uns dann das vor, was als iranische Keramik aufgeführt wird. In dem Parterre des persischen Pavillons, dessen oberer Stock ein etwas sehr an Markt und Bazar erinnerndes Prunkgemach enthält, lag ein kühler Brunnenhof und in den Fensternischen desselben zeigten sich einige Vasen ausgestellt, wenige Schaustücke. Das Gebäude selbst, innen und aussen, trug an einigen Feldern und Wänden Fliessenbekleidung. Ganz in der ältesten Art, aus einzelnen, kleinen, geometrischen Stücken, von denen jedes nur in einer einzigen Farbe emaillirt war, in musivischer Behandlung und verzickzacktem Linienmuster zusammengesetzt, erschien die Sockelfläche der Hauptfront des Pavillons und das war auch das Beste. Im Innern gingen die Muster der eigentlichen Fliessen an einigen Wandflächen

ganz in das moderne oder modern gewesene Blumengenre über. Wie geringe Sorgfalt aber, wie wenig Werth man auf die Aechtheit der Ausstattung gelegt hatte, das zeigte der Umstand, dass auch die Anwendung von Imitationen persischer Fliessen in Glanztapete, offenbar europäischer Fabrikation, nicht verschmäht worden war.

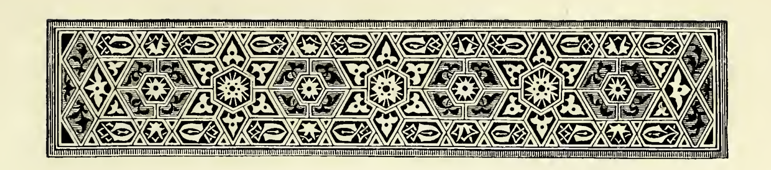
Der Gefässe waren dreierlei und jedes in der Technik von dem anderen ganz verschiedene Genre zeigte zunächst die gelungene, stylistische Durchbildung des persischen, älteren Ornaments, wie das heute Franzosen und Engländer viel besser machen, als die persischen Künstler. Zuerst nun die mit hochaufgetragenen Emails innerhalb schwarzer Contouren bemalten Vasen, an denen der Bisquitgrund nur kaum zum Vorschein kommt, wo also das Ornament wie ein reiches Kleid sich über das ganze Gefäss ausbreitet. Man nennt zwar dies Relief-Email, welches wir in der französischen Fayencerie so effectvoll, besonders in den Longwy-Arbeiten verwendet fanden, Email persan, vielleicht weil das Email vorzugsweise zu persischen Decorationen verwendet wird, nicht aber weil es etwa aus Persien stammt, denn es ist eine neue und europäische Erfindung. Wer die persischen Fayencen in South Kensington und die rhodischen im Musée Cluny kennt, weiss, dass sich diese Technik, die farbige Emaillirung auf weissem Steingutbisquit oder auf weissem Thongrund durchaus nicht findet. Alle persischen Fayencen und die der rhodischen Tochterindustrie bestehen vielmehr aus röthlichem, sehr sandreichem Körper, sind mit dickem, deckendem Email überzogen und auf das rohe Email gemalt. Nebenbei ist das ganze Material, Körper, Email und Farben von so ausgesprochener Eigenthümlichkeit, so verschieden von allen alten und neuen nordafrikanischen, spanischen, italischen und allen anderen europäischen Fayencen, dass fast das kleinste Bruchstückchen genügt, um nach dem Material allein die Herkunft zu erkennen. Die alt- und neu-persische, emaillirte Thonwaare hat in dieser rein technischen Beziehung nur mit der indischen, wie sie in diesem Lande auch heute noch producirt wird, eine Aehnlichkeit. Wir werden bei Besprechung der Fayencen Indiens Gelegenheit haben, die Eigenthümlichkeiten hervorzuheben.

Es sind also bezüglich der Herkunft der Fayencen im Brunnenhof des persischen Pavillons nur zwei Fälle möglich. Entweder hat man die durchaus neue Procedur

des Emaillirens auf unglasirtem, weissem Steingut nach Persien übertragen, vielleicht arbeiten dort etwa in Kaschan, dem Hauptsitz der heutigen Fabrikation, europäische Künstler, der Catalog gibt darüber keine Auskunft. Oder man hat diese persischen Fayencen französischen Werkstätten entnommen zur Zierde des persischen Pavillons.

Genau so verhält es sich mit der zweiten Sorte der Vasen. Das ist correctes Steingut mit Unterglasurmalerei in entwickelter, neuerer Technik, sehr schön zwar in den türkisblauen, den grünlich- und dunkelblauen Tönen, die leider aber unter ganz und gar harrissiger Glasur liegen. Damit aber keine Branche in der neueren Steingutfabrikation fehle, wie wir sie im Orient eben noch gar nicht wissen, so sind auch Vasen da mit Muffelfarben auf Glasur. Aber von emaillirter Fayence kein Stück, kein einziges in der berühmten Technik und herrlichen Farbenausstattung der älteren persischen Töpfer-Kunst, welche wir doch als fortgeübt im Lande kennen und eben deshalb sind die vorhandenen Fayencen so sehr zweifelhaft bezüglich ihrer Herkunft.





Indien.

Britisch Indien hat mit den Schätzen des Prinzen von Wales fast die eine Hälfte des Ehrenvestibüls des Ausstellungspalastes eingenommen, Sèvres gegenüber. Der Kunstwerth und der Geldwerth waren unschätzbar. Die Pracht der mit Edelsteinen bedeckten Waffen, die Kostbarkeiten im Schmuck, in Gold und Silber, emaillirt, tauschirt, ciselirt, die Prunkgewänder, die Shawls und Teppiche, es war eine fabelhafte Collection, der glänzendste Theil der ganzen grossen Weltausstellung ohne Zweifel. In dieser blendenden Sammlung des englischen Kronprinzen waren die bescheideneren Thonwaaren nicht zu sehen, wir verdanken jedoch die Vorführung derselben der indischen Commission, die eine geordnete Auswahl der characteristischen Gruppen in hellen, bequem zu übersehenden Glaskästen zur Schau stellte. Es waren drei nach Material und Technik ganz verschiedene Arten zu unterscheiden.

Die erste ist die ordinäre, zum täglichen Gebrauch der ländlichen Bevölkerung dienende Irdenwaare, welche gleichwohl einen gewissen stylvollen Reichthum in der Decoration zeigt. Teller, Schüsseln und Krüge, Flaschen, Vasen und Blumentöpfe, vielartige Büchsen und Dosen mit Deckeln und Stürzen sind zwar einfach, aber immer characteristisch geformt und bestehen aus einem röthlich brennenden, ge-

wöhnlichem Töpferthon, dem die Ornamente durch Auftrag einer weissen Engobe mit der Giess- oder Malbüchse applicirt sind. Ganz wie in unserer deutschen und schweizerischen handwerklichen Töpfertechnik ist das gearbeitet, nur ist die grosse Bravour in der Behandlung und Verwendung des dem Röhrchen entströmenden Thonschlammes bewundernswerth und hat in europäischer Töpferei gar kein Beispiel. Auf den ersten Blick sind diese Topfwaaren als indische zu erkennen, so durchaus ächt und stylvoll ist deren Decoration. Und trotz des rohen Materials und der primitiven Behandlung, trotz der Widerspenstigkeit, welche die Engobe feinerer Linienführung entgegensetzt, ist mit diesen Decorationen doch vornehmlich das erreicht, was die indische Kunst überhaupt ausszeichnet, Feinheit und Zierlichkeit und Ueppigkeit der Ornamente. Die Feldereintheilungen eines Tellers, einer Dose oder Schaale enden in spitzbogigen, nach oben oder aussen gerichteten Ausstrahlungen, von aussen herein oder von oben herab schiebt sich dann wieder ein Zackenwerk. In die Felder sind dann palmettenartig construirte Blüthenzweige gelegt, mit Glockenblumen in der Silhouette, mit compositen und rosettenförmigen in der Fläche, Knospen, Blätter und Ranken vollenden den zierlichen Aufwuchs. Die Eintheilung der Gefässflächen, der Vorriss der Zeichnung wird durch das Pausverfahren mit durchstochenen Papiermustern und staubförmiger Farbe hergestellt und mit äusserster Geschicklichkeit und Naturgefühl zugleich ist dann die Decoration selbst in der flüssigen Thonfarbe ausgeführt. So ein herzförmiges Blättchen zum Beispiel wird mit drei Ansätzen der Giessbüchse gemacht. Zuerst wird der Mitteltheil hingesetzt und der zähe Tropfen mit dem Auslaufröhrchen festgehalten, verlängert und in eine elegante Spitze ausgezogen, die mit einem erhabenen Anlauf, den Rest des Tropfens endet. Dann kommen durch dieselben Manipulationen die beiden Seitenlappen des Blattes dazu und der dünne Stiel wird zu dem Hauptstamm hinübergeführt. In diesen einfachen Zeichnungen, in denen jeder Strich und Zug, jeder Fleck richtig sitzen muss und ein Abändern und Nachbessern in der Regel nicht möglich ist, liegt ein grosser Reiz und mit den geringen Mitteln der Darstellung ist man zugleich vollkommen befriedigt, man vermisst gar nicht eine feinere, minutiöse und detaillirtere Ausführung, das Ornament ist ganz und gar dem Stoff entsprechend, mit einem Wort, der ästhetische Erfolg ist erreicht.

Alle diese engobirte Irdenwaaren sind entweder thongelb oder kupfergrün glasirt. Unter Thongelb verstehen wir jene gewöhnliche Bleiglasur, deren färbendes Mittel rother Thon oder thoniges Eisenoxyd ist. Das Grün der Kupferglasur wirkt nun auf dem zweifarbigen Stück so, dass der röthliche Thongrund bronzebraun, die weisse Engobirung hellgrün erscheint, ebenso wird unter der gelben Glasdecke der Fond dunkelbraun, die Ornamentik hellgelb und es kommt auch vor, dass die weissen Zeichnungen auf Braunsteinbeguss angebracht sind und wieder grüne oder gelbe Glasur den Ueberzug bildet. Diese Potterien, die marktgängigen Waaren, werden in den Haupttöpfereidistricten von Madura, Lahore, Multan, Hyderabad, Scind, Hala, Karachi und Tatta verfertigt und sie sind über ganz Indien als das Bedarfsgeschirr des Hausgebrauchs verbreitet.

Das zweite Genre ist die emaillirte, gemalte Fayence, die im Material und den wenigen, aber ganz besonderen Farben am meisten Aehnlichkeit mit den altpersischen und rhodischen Arbeiten zeigt. Durchgängig von etwas schwerem, massigem Körper, besteht dieser aus gelbbräunlicher, sandiger Mergelmasse und das Email unterscheidet sich von allen europäischen Spielarten durch den ihm ganz eigenthümlichen fetten Lüster, es ist wie mit Oel durchtränkt, specksteinartig, oft sieht es ganz aus wie ein Wachsguss und es macht trotz seiner Glashärte den Eindruck von etwas Weichem, Feuchtem. Der dünnen, lasurartigen, aber in das schmelzende Email eingedrungenen Farben sind nur zwei, Türkis- und Dunkelblau, das letztere Kobalt, das erstere allem Vermuthen nach eine durch die besondere Composition des Emails in's Blaue nüancirte Kupferfarbe. Diese zwei sich ähnlichen Töne im Verein mit dem warm- und weichfarbigen Emailgrund geben dem Geschirr zwar eine fremdartige, aber anmuthige und harmonische coloristische Wirkung. Eine Abart dieser Fayence zeigt auf Flaschen und Vasen, die mit feinen Reliefornamenten verziert sind, eine türkischblaue Email-Glasur, die von leuchtendem, brillantem Effect ist, nicht aber gerade häufig vorkommt.

Die Formen dieser emaillirten Gefässe sind fast die gleichen, wie bei der zuerst besprochenen Irdenwaare, nur fehlen hier die Teller ganz. Häufiger wie in jener treten aber die glockenförmigen Stürzen auf, wohl zum Decken von Speisen und Früchten. Dann kommen die Moncharabies, durchbrochene, gitterartige Fenstervorsetzer, Fliessen und

Simsstücke, Theile zu Gartenmauern, weiter Schrifttafeln, Panneaux, Dachziegel und zu diesen gehörig grosse Firstaufsätze, unter welchen das Sparrenwerk zusammenläuft.

Die dritte und vierte Art der indischen Thongefässe gehen nun in das feinere Luxus- und Decorationsgeschirr über. Da sind zuerst die dunkelrothen, ockergelben und in einigen Exemplaren auch taubengrauen Flaschen und Kannen aus Travancore und Dinapur. Diese eleganten Gefässe zeichnen sich durch phantastische, nach der plastischen Richtung reich entwickelte Formgebung aus, da sie der Malerei und Glasur entbehren und nur mit der angenehmen Naturfarbe des ausgesuchten Materials zur Wirkung kommen. Es baut sich der Hals einer Flasche aus vielen übereinander gethürmten Knöpfen, Ringen uud Absätzen auf, endet oben in einem napfförmigen, halbkugeligen Mundstück, das ein eben so mannigfaltig bis zu einer knopf- oder thurmartigen Spitze entwickelter Deckel schliesst. Auch um den melonenförmigen Bauch der Flasche oder des mit hochgeschwungenem Henkel versehenen ovoidischen Kruges ziehen sich ausgezackte oder wellenförmige Ränder, an einander gereihte Spitzen und Protuberanzen und dergleichen. Auf allen Flächen kommen dann die mit dem Stempel eingedrückten, sehr zierlichen und netten Ornamente hinzu und die Behandlung correspondirt ganz und gar mit jener der türkischen Rustschukgefässe und der Pfeifenköpfe, auch das auf kaltem Wege fixirte Gold findet sich an einigen Exemplaren.

Wie die türkischen und ägyptischen verwandten Arten sind auch diese Terracottagefässe nur polirt und zwar nach einem indischen Recept mit einer Mischung aus der pulverisirten Rinde der Morinda (M. bracteata), welche orangefarbig lasirt, dem Weiss eines Enteneies und ungelöschtem Kalk. Diese Politurmasse wird aufgetragen, stark gebürstet und mit einem Tuchlappen frottirt und gerieben.

Die letzten Arten der indischen Potterie sind die mit Einlagen von weissem Metall verzierten, schwarzgedämpften Baroda-Gefässe und die ebenso intarsirten bronzebraunen und ledergelben von Azimgurh und Punjab. Sind offenbar die Modelle der rothen, mit grösserer Freiheit in der Behandlung des plastischen Thonmaterials geformten Flaschen aus Travancore sehr alten Ursprungs und hat diese Töpferei, wie in so vielen Fällen den Canon und das Muster gebildet, welche dann die jüngere Metallotechnik übernahm, so ist es hier bei den Baroda- und verwandten Arten bezüglich

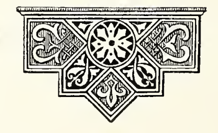
der Decoration gerade umgekehrt. Die fortgeschrittenen, feineren und geschickteren Proceduren der Metallverzierung haben auf das keramische Gefässwesen zurückgewirkt und die Tauschirung, das Einlegen eines helleren Metalles in den dunkleren Grund ist auf die Thontechnik übertragen.

Selbstverständlich ist bei der Wahl der Thonmasse für diese tauschirten Thongefässe auf die Eigenschaft der möglichst geringen Schwindung gesehen, damit die in den lederharten Thon eingelegten Silberstreifchen und ornamental gebogenen Drähtchen nicht im Brennofenfeuer bei Zusammenziehung der Flächen und Verringerung der Maasse herausgetrieben werden. In dieser Rücksicht sind übrigens diese Gefässe sehr schwach gebrannt, sie haben etwa die Härte, wie die türkischen Pfeifenköpfe, auf welchen ja die mit ihren niedergebogenen Rändern aufgedrückten, sanft gehöhlten Silberplättchen auch recht gut und fest haften. Auch die tauschirten Thongefässe sind nur polirt und sie sind eine ganz reizende Erscheinung mit ihren reichen und zierlichen Metallornamenten und gehören schon zu den Kostbarkeiten Indiens.

Von allen Hausindustrien dieses Landes hat sich die Töpferei bis heute am reinsten und unverfälschtesten in der Formgebung und Anwendung der Decorationsmotive erhalten, die technisch-ästhetischen Mittel derselben sind uralt und traditionell im häuslich handwerklichen Betriebe von Generation zu Generation vererbt worden. Aber jetzt ist das gefährdet. Es wäre Aufgabe der von der britischen Regierung eingerichteten Kunstgewerbeschulen in Madras und Bombay, die alten nationalen Ueberlieferungen mit Verständniss und pietätvoll aufzunehmen, zu erhalten und weiter zu pflegen. Statt dessen hat man zumal in Bombay in einer das Gute und Schöne der nationalen Künste schädigenden und verdrängenden Weise jetzt angefangen, die Methoden der englischen Industrie dort zu octroiren. So ist nach Doulton'schen Steinzeugmustern gearbeitet worden, die Radirung und das Sgraffitoartige derselben auf die engobirten Irdenwaaren zu übertragen versucht worden; die umgestalteten, englisirten Ornamente, neue, fremde Motive finden sich schon, auch in figürlichen indo-mythologischen Darstellungen zeigt sich diese Sgraffitirung, zum Beispiel an einem Blumentopf, der mit einer Colonnade in indischer Architektur überzogen, in deren Zwischenräumen die Figurenreihe angebracht war. Diese Vermischung ist

ein wahrer Fehlgriff. Hoffen wir, dass die eingeborene, neuerdings im Ganzen gewiss schon zurückgegangene Töpferkunst der Verführung widerstehe, am Studium ihrer eigenen Vergangenheit neu erstarke und dass sie auch in dem Porzellan wieder auflebe, dessen historische Muster neben manchen besonders köstlichen Farbentönen und bei sorgfältigster harmonischer Durchbildung hauptsächlich durch die Pracht des Details der miniaturfeinen Decorationsmalerei auf den musivisch gehaltenen Gründen ausgezeichnet sind und nach dieser Richtung ihres Gleichen kaum finden.

Hier ist nun noch Siam anzureihen, was hauptsächlich mit seinen prachtvollen, mit Perlmutter eingelegten Möbeln glänzte, aber auch eine Reihe Töpfereien brachte. Meist grosse Gebrauchsgeschirre in ordinärer Arbeit interessirten dieselben mehr durch ihre Bestimmung, als durch Formgebung und Ausstattung. Es waren grosse Bassins zum Verdunsten des Wassers und dazu gehörige cylindrische Oefen, wohl für dortige Badeeinrichtungen, dann hohe, unglasirte, gedeckelte, dunkelrothe Wasserflaschen in indischen Formen, weiter in sehr hartem, dickwandigem, steinzeugähnlichem Material Mörser und Reibschaalen, Kohlenbecken und Räucherpfannen und auch noch gewöhnliche irdene Kochtöpfe zur Bereitung des nationalen, stark gewürzten Reisgerichtes, des Curry. Von feineren Potterien waren nur wenige Theetassen zu sehen, theils aus dunkelrothem Steinzeug und mit spärlichen Emailverzierungen bemalt, theils Büchschen und Döschen mit schwarzgrünem Glasurgrund, der flammenförmige, wundersame Zeichen in Emailfarben trug. Es war im Ganzen zu wenig, um einen Einblick in die Entwickelung der Keramik des Landes zu ermöglichen.





China.

Im Jahre 1862 erschien auf der Londoner Weltausstellung eine grosse Reihe chinesischer Kunstgegenstände aller Branchen, welche Franzosen und Engländer als Kriegsbeute aus dem am 18. und 19. Oktober 1860 durch Feuer zerstörten Sommerpalast in Peking heimgeführt hatten. Wie gründlich da aufgeräumt und Alles annectirt wurde, das zeigten auf einer gleichzeitigen Londoner Ausstellung, der Hundeschau in Islington-Hall, die sechs Zwergspitzchen und Pintscherchen, die gleichfalls jener kaiserlichen Residenz entnommen, für hübsche runde Summen in Guineen da den englischen Liebhabern angeboten wurden.

Aber auf der Weltausstellung in Paris 1867 trat China zugleich mit dem nachbarlich-verwandten Lande Japan, beide in ihren, urältester Cultur entstammenden Künsten, eine abgesonderte und ganz eigenartig selbstständige Stellung einnehmend, zum ersten Male als Aussteller in die Reihe der übrigen. Im Jahre 1873 im Wiener Prater wiederholte sich das interessante, lehrreiche Schauspiel in umfangreichem Masse und zum wachsenden Staunen des westlichen Publikums und nun, 1878 in Paris sind die beiden Verwandten wieder da. Aber es tritt heute für unsere nunmehr gewonnene, eingehendere Kenntniss trotz des gemeinschaft-

lichen Haupt- und Gesammttypus und der geschwisterhaften Aehnlichkeit doch die nach künstlerisch-technischer Höhe ganz verschiedene Stellung zu Tage, welche das als Culturstaat überhaupt um Vieles jüngere Japan einnimmt gegenüber dem uralten und uns früher bekannt gewordenen China.

Die Grundzüge der mongolischen, decorativen Künste haben wir in unseren einleitenden Rückblicken geschildert und auch auf den Einfluss dieser östlichsten Kunstübung hingewiesen, welcher sich namentlich in der europäischen Keramik, in der ordinären Fayence und im Porzellan so nachhaltig fühlbar gemacht hat, nachdem zuerst durch die holländischen Handelsverbindungen im 17. und 18. Jahrhundert die ungezählten Massen chinesischer Porzellane und einiger weniger anderen Potteriearten auf den europäischen Markt gekommen waren.

Das Wunderliche und unserem Fühlen und Empfinden ganz Fremdartige, Sonderbare, Unsymmetrische und Bizarre in den Decorationen jener zwei Völker ist auch heute noch als unverwischbarer Stempel allen ihren Erzeugnissen aufgedrückt, aber China, das alte Stammland jener äusserstöstlichen Cultur und Kunst, es zeigt sich ermattet, müde und alterschwach, abgenutzt und abgetragen und was da heute producirt wird, das reicht den alten Arbeiten nicht das Wasser und verliert allmählig das Interesse, welches man ihm immer entgegenbrachte. Auch in der Keramik, die eine so grosse Rolle in der künstlerisch-gewerblichen Thätigkeit der Chinesen spielt und eine weit hervorragende Stellung seit alter Zeit schon eingenommen hat, unterscheidet man nun schon sehr wohl die neuere, technisch und künstlerisch gleich zurück- und niedergegangene Fabrikation von der dagegen hochgewertheten älteren. Scheint man sich aber in China jetzt auf kunstgewerblichen Bahnen einem Schwanken und Abschwenken hingegeben zu haben, indem man in einigen Branchen des Kunsthandwerks beginnt, dem europäischen Geschmack und unseren Bedürfnissen sehr bedenkliche Zugeständnisse zu machen, wie zum Beispiel in dem Mobiliar, so hat sich die Keramik im Ganzen noch reiner gehalten und ist chinesisch geblieben, wenn auch da einige Versuche im modernen Tafelgeschirr zu finden sind. Es sind aber in der Porzellanfabrikation im Ganzen nur die abgestandenen und schaal gewordenen Reste in Form und Decoration, die uns geboten werden in recht gewöhnlicher, fabriksmässiger Ausführung und Behandlung

und der Mangel eines jeden Erfolges ihrer keramischen Abtheilung wird den bezopften Ausstellern aus dem himmlischen Reich klar gezeigt haben, wie sehr genau man sie taxirt hat.

Die Porzellanausstellung Chinas zählt 27 Namen, von denen sieben an Ausgangshäfen gelegene Douanen als Collectivaussteller für ganze Districte zu betrachten sind. Fast die ganze Hälfte der Gesammtanzahl der Aussteller besteht dann aus Händlern und brachte Porcelaines antiques. Sie sammeln im Lande, indem sie auf europäische Museen und Liebhaber rechnen und sie brachten nach Paris ein wirres Durcheinander, vielleicht und sehr wahrscheinlich auch sehr viel Imitationen darunter. Das wäre ja nach einer Beziehung ein gutes Zeichen, ein Zeugniss für das Können und die äusserste Geschicklichkeit, wenn es eben durchaus sein muss.

Im Wesentlichen haben sich also in der neueren Fabrikation die Formen und die Decorationsarten des chinesischen Porzellans kaum geändert, sie sind vererbt und fortgeschleppt, sie haben noch ihre symbolischen, nur dem eingehenden Studium verständlichen Beziehungen die auf profanen und rituellen Gebrauch, auf den Besitzer und seine Würde, auf den Geber und seine Absichten und vieles Andere hinweisen und alles das ist auch in die Handelswaare übergegangen und selbst altgeheiligte Gefässformen sind verkäuflich, es ist dem Chinesen nichts an's Herz gewachsen. Aber weiter ist in diesen Handelsartikeln doch noch die Sucht vorherrschend, das uns Fremdartige und eigentliche Chinesische mehr hervorzukehren und zu übertreiben, um die Waare dadurch marktgängiger und beliebter zu machen. So könnte man von einem chinesischen Barockstyl sprechen, um damit die Ausartung zu bezeichnen.

Was die Formgebung selbst, die Modellirung der Gefässe anbetrifft, so sind sämmtliche Vasen, und die Vase ist überhaupt vorherrschend, durch das Fehlen einer jeden tektonischen Gliederung, einer eigentlichen Profilirung, characterisirt und die Auswahl in der Gestaltung ist recht beschränkt. Immer sind es ei-, schlauch-, birnförmige und ähnliche Körper, die ohne Fuss, meist mit einfacher Abplattung, wie die alte Urne, enden und nach oben ohne Untertheilung und Absatz in den Hals übergehen, um in ausgebreiteter oder enger aufstrebender Mündung auszulaufen.

Ein stylistisches Merkmal fast aller chinesischen Gefässe ist das Bedürfniss nach einer Garnirung aus Metall oder mindestens eines Sockels, eines Untersatzes aus geschnitztem Holz, der das Gefäss erst vervollständigt.

Das Material und dem entsprechend die äussere Färbung und Decoration der chinesischen Vasen sind durchaus von zweierlei Art, es ist zuerst das feine und dann das ordinäre Porzellan, P. commune, nach dem Catalog. Dies letztere würden wir nach den üblichen technologischen Eintheilungen gar nicht als Porzellan classificiren, von welchem wir neben möglichst rein weisser Farbe vor Allem den Durchschein, die Transparenz verlangen. Wie aber bei uns in der Porzellanfabrikation auch das sogenannte Gesundheitsgeschirr, die chemischen Geräthe, die schwere Wirthshauswaare und die thüringischen Spielsachen, deren thonigem Körper gleichfalls die Transparenz nicht eigen ist, doch auch als Porzellan gehen, so hat die chinesische, technisch-historische Litteratur auch nie einen Unterschied gemacht und Alles mit gemeinschaftlichem Namen bezeichnet. Zudem ist dies ordinäre, steinzeugähnliche Porzellan überhaupt das erste und älteste Product der chinesischen Fabrikation. Jene aus bräunlicher Masse bestehenden, seladonfarbig glasirten, mit flachciselirtem Rankenwerk verzierten, ganz und gar auf die Vorbilder aus geschnittenem Jadestein hinweisenden, höchst seltenen Tsching-yu-Porzellane der Dresdener Sammlung, werden zum Beispiel in das 13. Jahrhundert gesetzt. Ganz ähnliches Material und seladonfarbige Glasirung zeigt die in derselben Sammlung befindliche viereckige Büchse mit dem erhabenen Pa-Kwa, den acht Trigrammen oder Kua's Fohi's es ist dies wohl das älteste uns bekannte Stück chinesischer Fabrikation.

Die steinzeugähnliche, sehr harte, etwas körnige und derb auch in der äusseren Formgebung gehaltene ordinäre Porzellanmasse variirt von Lederbraun bis Hellgrau und geht in einigen Spielarten und natürlichen Färbungen, wie in den durch Anflug lüstrirten dunkelbraunen, lohfarbigen Gartensitzen und den rothen Gefässen, welche das Vorbild der rothen Böttcherwaare, des Vorläufers des sächischen Porzellanes sind, überhaupt ganz in das Steinzeug über. Immer aber ist es eben das künstliche Steinzeug, dessen zusammengesetzte Masse dem feldspathigen Fluss die vollständige Sinterung, Härte und Wasserfestigkeit verdankt.

Diese ordinären Porzellane sind durchweg mit farbigen Glasuren überzogen, welche schon in der älteren, chinesischen

Fabrikation üblich gewesen waren und zu den brillantesten technischen Leistungen des Faches gehören. Es ist hier zu bemerken und eben weil diese Porcelaines communes nicht immer die rechte Würdigung erfahren, halten wir uns etwas länger bei denselben auf, da die sämmtlichen chinesischen Porzellansorten und Spielarten sehr viel leichtschmelziger und im Feuer weicher sind, einen viel geringeren Feuergrad zum Garbrennen nöthig haben, als alle europäischen Arten des Hartporzellans. Aus diesem Grunde sind in der chinesischen Porzellantechnik sehr viele Färbungen der Glasur möglich, mit deren Herstellung sich alle deutschen und französischen Fabriken vergeblich mühen würden, wollten sie dabei auf ihren gewohnten Normen der Bereitung des Hartporzellans bestehen.

Zu diesen Färbungen der Glasur, deren Weichflüssigkeit immer auf dem hohen Kali- und Kalkgehalt beruht, gehört in erster Reihe das alte Seladon, welches von Dunkelblaugrün bis in das hellste Meergrün und Grünlichgrau geht und wenn es auf feinem Relief liegt, das plastische Bild durch Absetzen des Farbstoffes in den Tiefen oder durch dickere Glasurlagen schattirt. Zu dem Seladon tritt sehr häufig das durch rasches Abkühlen erzeugte Craquelé hinzu, mit gross- oder kleinmaschigem Netz in allen Abstufungen bis zu dem feinsten, dem Forellen-Craquelé. Bei allen gerissenen Glasuren wird eine Wasserfarbe eingerieben, welche den feinen Sprüngen eine scharfe, braune, schwarze oder auch rothe Färbung verleiht. Wie wunderbar sicher die chinesische Technik in der Behandlung und Erzeugung dieser regelmässig gerissenen Glasuren ist, zeigt sich an jenen Mustern, an denen das Krackwerk nur in Zonen und Rundstreifen auftritt und andersfarbige Flächen intermittirt, deren Glasurdecke die Continuität bewahrt hat.

Die ferneren Farben in den Glasuren des ordinären Porzellans sind Blau in allen Nüancen, prachtvolles Penséeviolett, wahrscheinlich aus Mangan, dann das Türkisblau, eine Kupferfarbe und das sehr interessante Roth aus Kupferoxydul. Das letztere stellte Salvétat in Sèvres so her, dass das Kupfer zu 6 Procent der weichen Pegmatit-Kalk-Glasur zugesetzt und in sehr stark rauchigem, reducirendem Feuer nur sehr allmählig die Gare erreicht wurde. Dann gibt es noch die bronze- und kastanienbraunen Eisenfärbungen, die häufig wie das Aventuringlas Flitter und Flimmer zeigen.

Weiter gehört hierhier das meist durch hellblaue oder

meergrüne Engobe gedeckte, auf diesem Beguss aber durch Pinselauftrag mit milchweisser, flüssiger Masse in einfachen Blumen, wolkenartigen Schnörkeln und verdrehten Drachengebilden verzierte, verglühte und dann glasirte Porzellan, das uralte chinesische Vorbild und Muster der Decoration en pâte sur pâte der Sèvres-Manufactur.

Was nun das im Gegensatz zu diesen ordinären Porzellanen als das ächte zu bezeichnende anbetrifft, so gilt von diesem ganz besonders, was wir im Allgemeinen sagten, es ist ein schwaches und hinkendes Nachtreten der früheren blühenden Fabrikation. Die zumeist mit ächten Emails colorirten, in feinen schwarzen nnd schwarzbraunen Linien hergestellten Zeichnungen von Blumen und figuralen Darstellungen, mit einem Wort, das chinesische Genre ist wohl am besten durch die Porzellane der nun schon seit 900 Jahren kaiserlichen Manufactur von King-te-tschin repräsentirt. Dieselben sind als unverkäuflich bezeichnet und wohl für den Pekinger Hof bestimmt. Vorherrschend als Grundfarbe an diesen Porzellanen ist das satte Hochgelb, die Leib- und Modefarbe der jetzigen Mandschu-Dynastie, in der Reihe die einundzwanzigste. Jedes der Hauptgeschlechter bevorzugte eine Farbe am Porzellan und beanspruchte diese nur für sich allein. Grün war die Farbe der Mings, welche vor der jetzigen gelben Dynastie an der Reihe war und dieser Farbenwechsel lässt sich sehr weit bis in das vierte und dritte Jahrhundert zurückverfolgen, wenn auch nur in der betreffenden Litteratur des Landes.

Die kaiserlichen, gelben Porzellane von King-te-tschin, welche H. Kopsch aus Kiu-Kiang ausgestellt hatte, schlossen sich am treuesten den alten Traditionen an und waren derjenige Theil der chinesischen Keramabtheilung, an dem man seine rechte Freude haben konnte. Auch in Bezug auf zierliche Formgebung und in feiner, knapper Verwendung des edlen Materials waren die Proben vortrefflich und es fand sich darunter auch das ganz dünne Eierschaalenporzellan. Die Decoration erhob sich in gewissenhafter, fleissiger Detaillirung namentlich in dem feinen, das Gefäss überspinnenden Ranken- und Blumenwerk, in den Streublumen und bouquetartigen Gruppirungen, die trotz scheinbarer Willkür und Zufälligkeit doch in feiner Anordnung und Vertheilung zu dem Gefäss in schönster Harmonie stehen, zur vollendeten Zierlichkeit und Erfreulichkeit der Erscheinung. Auf dem hochgelben Grund diese feinen,

farbigen. theils goldenen Zeichnungen, es war ein eigenthümlich Prächtiges, Prunkendes in dem coloristischen Effect.

Von Chü Pao in Schanghai waren die besten Krackporzellane da, darunter auch rubinrothe, mehrere an Ausgangshäfen des Landes stationirte Douanen stellten blau unter Glasur gemalte Fliessen und Wandplatten aus, Ziegel mit ebenso decorirten Stirnseiten, F. W. Kitching aus Foochow brachte eine Collection fratzenhafter Idole und buddhistischer Götzenfiguren aus ordinärer, grauer Masse mit farbigen Emails bemalt. Dann waren noch zu erwähnen die bronzemontirten Tabatièren von Yêh-Fên aus Tientsin und das französische Handelshaus A. Mouillesaux de Bernières in Foochow brachte Windschirme und Fenstervorsetzer aus bemalten Porzellanplatten. Es genügt, diese wenigen Namen anzuführen.





Japan.

Das fernste, ostasiatische, vom stillen Ocean umspülte Inselreich hat unter allen Ländern, welche sich an der Pariser Weltausstellung betheiligten, den grössten Erfolg gehabt und wahrhafte Triumphe gefeiert. Mehrere baare Millionen hat es aus dem Tausche mit seinen Industrieartikeln einheimsen können und darin, in dem äusserst raschen und fast völligen Ausverkauf der umfangreichen, japanischen Abtheilung inmitten aller Schätze der übrigen Welt zeigt es sich eben, wie hoch man die Kunstleistungen dieser östlichsten Mongolen schätzt und werthet und wie sie den chinesischen trotz gemeinschaftlicher Wurzel und den gleichen Grundbedingungen so weitaus überlegen sind. Es ist nicht zu läugnen, ein gut Theil dieses durchschlagenden Erfolges kommt auf die Liebhaberei, auf die Mode. Man begünstigt und bevorzugt ja schon lange Zeit Alles, was man so unter „Chinesisch" begreift und hat dabei im grossen Ganzen die Kunstäusserungen beider Länder, Chinas und Japans, immer zusammen und als Eins genommen. Keine Gelegenheit konnte nun für Japan günstiger sein, seine künstlerische Superiorität so glänzend darzuthun, als die Nebeneinanderstellung der Abtheilungen beider Länder in dem Industriepalast zu Paris.

Japan befindet sich auf allen Gebieten menschlichen Wissens und Könnens in gewaltigem Drange fortschrittlicher

Entwickelung und der hochgradig intellektuell, heiter und leicht erregbar angelegte Volksgeist ist in frischem Aufschwung begriffen. Man sehe den hohen Stand des Unterrichtsweseus, wie es erschöpfend übersichtlich in der Ausstellung vorgeführt ist, die Behandlung aller modernen, wissenschaftlichen Disciplinen, nur beispielsweise die Uebungshefte in englischer, französischer, russischer und deutscher Sprache, dazu das Volksschulwesen, welches, eine frappante Ausnahme im Orient, auch auf die Erziehung der Mädchen sich erstreckt, dann die Zeitungslitteratur und man wird staunen und hochachten. Und nun die Kunst! Kunst, bildende Kunst freilich nicht in höherem Sinne, diese fehlt. Der höchste Aufschwung einer hohen Cultur, die künstlerische, bildnerisch darstellende Sprache für die grossen Momente der Völkerschicksale, für die Götterideale, die Malerei und Plastik in dieser Bedeutung, diese hat das kluge, geschickte Inselvolk nicht und wird sie wohl auch nie haben. Aber in den Kleinkünsten, den technischen Künsten, die das Nützliche, Practische schaffen und mit dem Schönen verbinden, da werden wir unsere Meister, wenn auch nur nach specifischer Richtung, finden. Denn auf diesem Felde ist die japanische Kunst, wie alle orientalischen bis um das Mittelmeer, nur decorativ und ein Ornament in unserem durch die Anschauung der Antike und die europäische, kunstgeschichtliche Entwickelung gebildeten Sinne, gibt es da eben nicht. Wir denken und fühlen nicht anders, als dass ein Ornament nur in Rücksicht auf die Formen und Flächen des Geräthes, auf die Principien der Construction, auf die Thätigkeiten der einzelnen Theile und des Ganzen zu decoriren hat. Wir verlangen Unterordnen, Anpassen und wieder Bedeutung des Ornamentes an sich, Formensprache, welche zweckliche Bestimmung, Functionirung und Gesetzmässigkeiten erklärt und accompagnirt, formell-ästhetische Beziehungen, ganz abgesehen von tendenziösem Inhalt, welchen die mongolische Kunst ja auch gibt. Das ist das Wesen und das Grundelement des Ornamentes in den europäischen Künsten und Stylarten, es ist der ererbte, feststehende Canon, die Kunstregel, wie sie uns von der Antike überkommen, durch den Romanismus und Byzantinismus, durch die Gothik und Renaissance mit mehr oder weniger Bewusstsein und strenger Durchführung weiter gepflegt, vom Rococo verläugnet und in der Kunst der Jetztzeit, welche zunächst das Rococo zu überwinden

hatte, wieder aufgefrischt und zur völligen Geltung gebracht worden ist.

Aber auch in den vorderasiatischen Künsten, der indischen und persischen waltet dies Princip der Stylisirung, der energischen, künstlerischen Umgestaltung der organischen Naturformen für ornamentale Zwecke und Absichten. Die persische, decorativ gezeichnete Blumenstaude entbehrt aller Zufälligkeiten und Unregelmässigkeiten, welche die gleichwohl auch in dem Schaffen der Natur geltende Regel der Symmetrie des Aufbaues doch oft begleiten und variiren. Die Gestaltung einer Pflanze ist auf die morphologischen Principien zurückgeführt und selbst diese bequemen sich den Formen, dem Maassstabe und den Verhältnissen des Geräthes, seiner Fläche, seinem Rande, seinen Gliedern an und es tritt eine gewisse Strenge auch in der Detaillirung der Darstellung auf. Die Ornamente sind in den Raum eingeordnet und componirt, die Ranke windet und schlängelt sich um die Rundung der Schüssel, sie folgt der gebogenen Fläche und vom Mittelpunkte der Scheibe strahlen dann die ornamentalen Formen nach auswärts. Eine Wandplatte ist ein durch seine in sich zurückkehrende, geometrisch gefügte Verzierung characterisirtes, geschlossenes Ganzes oder der wiederkehrende Theil eines Ganzen, einer Gesammtfläche, alle ornamentalen Blumen und Blätter verlieren dabei zugleich ihre Körperlichkeit und ordnen sich in die Fläche ein und je nach Grösse und stofflicher Eigenthümlichkeit des Objectes sind auch die Detailformen vereinfacht oder reicher ausgeführt.

Ganz anders denkt und arbeitet mit der chinesischen die japanische Kunst, sie hat kein tektonisches Ornament und geht ganz selbstständig oder eigensinnig ihre besonderen Wege. Sie schafft zunächst nach utilitarischen und stofflichen Rücksichten, ob in einfachen, ob in bizarren gesuchten und unsymmetrischen Formen das Geräth und decorirt dasselbe ganz ohne Rücksicht auf seine Form, das ist hier die Regel, das Princip, der schroffe Gegensatz zu unseren Anschauungen. Der japanische Künstler nimmt die Erscheinungen der ihn umgebenden, organischen Natur und copirt sie einfach zeichnend, malend, modellirend, ciselirend auf das Gefäss. Aber im Belauschen und Nachfühlen der Bildungen dieser Pflanzen, Vögel, Insekten, in der spielenden Leichtigkeit der Wiedergabe eines fliegenden Reihers, der hüpfenden oder kletternden Heuschrecke, des Käfers, der Biene und des bunten Falters, an Katzen, Hunden,

Affen und Mäusen, im Schilf, das sich im Winde wiegt, in der ganzen prächtigen Flora des Landes, dazu in den knorrigen, eckigen, stacheligen Holzbildungen der Sträucher und Bäume zeigt sich ein so brillantes, enormes Geschick, es ist alles so entzückend schön gemacht, dass es in europäischen Künsten gar nichts Gleiches gibt. Nur die Menschenfiguren wollen nicht gelingen. Steif und affectirt kommen uns diese Damen vor mit ihrer gezierten Haltung und den schiefsitzenden Köpfen und die Figur selbst, die Glieder verschwinden unter dem Wust des bunten Costümes.

Darin nun, in diesem eingehenden, liebe- und empfindungsvollen Studium der kleinen Natur, in dem lebendigen Zusammenhang der japanischen Kunst mit der directen Naturbeobachtung, in dieser fortwährenden Befruchtung durch die frische, unmittelbare Anschauung der Gebilde der Natur, liegt der Reiz und der Erfolg der decorativen Künste des hochbefähigten Mongolenvolkes, das Vorbild für uns und der Gegensatz seines jugendfrischen, fröhlichen und angeregten Schaffens zu jenem des verknöcherten, greisenhaft abgelebten Chinas.

Man könnte nun nach diesen Andeutungen glauben, dass die japanische Ornamentation die Bezeichnung als Naturalismus verdiene, ein Wort, welches wir so oft tadelnd und als unkünstlerisch erwähnten, das ist aber doch nicht so. Es ist nur ein Grad, ein feinfühlig und künstlerisch begrenztes Maass desselben, es ist Anmuth, Lieblichkeit und Reiz, die ganze Schönheit eines Naturproductes wiedergegeben, ohne dass die reale Wahrheit bis zur Evidenz, bis zum Extrem, angestrebt wäre. Es liegt in den Darstellungen eine unbeschreibliche, undefinirbare Verklärung und es weht ein poetischer Hauch darüber. Und dann ein gewisses Anpassen, ein Vermitteln, ein feines Abwägen der Verhältnisse der Decoration zu deren Trägern, ein künstlerisches Bewusstsein und hohe Geschicklichkeit im Arrangement trotz aller Sonderbarkeiten spricht sich da doch immer ganz wunderbar aus bei aller Freiheit, Willkür und Negirung des ornamentalen Zweckes.

Aber diese Ornamentation setzt eben wieder ganz bestimmt die einfachen Flächen des Geräthes voraus, die wenig gebauchten, ungegliederten Vasen, die flachen Schaalen, die Cylinder und Büchsen, die vor Allem Malgrund bieten müssen, deren Form unentwickelt, unausgebildet und nach unseren Begriffen vernachlässigt ist, denen aber dann jenes

Ornament ganz vortrefflich steht. Auf dieses Gebiet ist nun aber auch dies Princip der Decoration, die Regel der lieblichen Regellosigkeit, beschränkt und es wäre ganz unstatthaft und widersprechend, ein nach tektonischen Grundsätzen gebautes Gefäss mit jenen japanischen Naturornamenten zu bekleiden, die doch nur, trotz aller Schönheit, ein rein äusserliches Kleid sind und bleiben.

Bei aller Werthschätzung der japanischen Vorbilder, die ja schon einen unläugbaren Einfluss auf den europäischen Kunstgeschmack ausüben, soll man sich nur vor Nachahmung hüten und vor falscher, kritikloser Anwendung jener Decoration. Ohne Zweifel kann dieselbe auch an manchen Erzeugnissen unserer Industrien angebracht werden, immer aber wird sie nur dort am Platze sein, wo eben eine solche spielende, tändelnde und nichtssagende Ornamentation überhaupt genügend und statthaft ist. Die Hauptlehre aber, die wir aus der japanischen Kunstübung schöpfen, ist die, wie man durch directes Naturstudium aus ererbtem, starrem, typisch gewordenem Formenkram wieder herauskommen kann, wie die decorative Kunst, wie ihre höhere Schwester an dem Urquell der Schönheit, den immer dargebotenen Mutterbrüsten der Natur wieder sich verjüngend aufleben und erstarken kann.

Auf allen Gebieten des industriellen Schaffens der Japanesen zeigt sich die gleich anmuthige Erscheinung der Decoration, der immer auch das eigentlich Technische in höchster, accuratester Vollendung zugesellt ist, so dass man seine reinste Freude daran haben muss. In Seidenweberei, Wirkerei und Stickerei, in den glänzenden, hitze- und wasserfesten Lackarbeiten, in den herrlichen Bronzen, die durch uns noch unbekannte Legirungen und Patinirungen in milden und tiefen Tönen und im Contrast mit glänzenden, edelmetallischen Incrustationen ganz unbegreifliche Farbeneffecte hervorbringen, in Schildkröt- und Perlmutterarbeiten, in Schnitzereien aus feinen Hölzern und Elfenbein, in den hochberühmten, emaillirten Metallgeräthen, in den hervorragenden keramischen Producten aus Fayence und Porzellan, überall gleichmässig zeigt sich die freie, ungezwungene Behandlung und Beherrschung des Stoffes und in der Decoration die überraschende, oft verblüffende Wiedergabe der Naturschönheiten. Wo dann die Farbe ihre Aufgabe zu lösen hat, da ist sie mit vornehm feinem und zugleich üppigem Sinne zu wahrhaftiger Pracht, zu effectvollem Reiz

verwendet und hell tönen ihre Accorde und Harmonien. Ja die Farbe vermittelt und löst eigentlich die Dissonanzen in der Formgebung und in der Anordnung der Decoration, sie deckt den Mangel an Rhythmus und Symmetrie und die Ungeheuerlichkeiten, denen wir begegnen.

Alle die hervorstechenden, guten Eigenschaften der japanischen Kunst haben wir in den schönsten Beispielen in der Keramik, welche eine Specialität und Hauptstärke des merkwürdigen Volkes ist. Die Formgebung ist aus den auf den stofflichen Eigenschaften der Materialien beruhenden Nothwendigkeitsgründen zumeist bescheiden einfach geblieben, anderseits aber lassen sich doch auch die europäischen Einflüsse gerade in dieser Branche nachweisen und manche Bildungen scheinen auf französische Muster zurückgeführt werden zu können.

Einen höheren künstlerischen Rang, als das Porzellan nimmt die Fayence, ein sehr leichtes, das heisst technisch wenig vollendetes, Steingut ein, auch im Lande selbst ist diese Species mehr geschätzt und namentlich ältere Erzeugnisse werden von der sehr entwickelten Liebhaberei und dem Sammeleifer zu horrenden Preisen bezahlt. Die Formen sind dem willigeren Material entsprechend freier gebildet und die coloristische Behandlung der Gefässe gibt die besten Exempel des hoch und fein entwickelten Farbensinnes des kunstbetriebsamen Volkes, so dass die japanischen Fayencen gewiss zu den reizendsten Erscheinungen der Kunsttöpferei überhaupt gehören. Alle diese Fayencen haben gelblichen, gelben bis bräunlichgelben, schwachgebrannten Körper und sind mit äusserst dünner, alkalischer, immer aber in den zahlreichen Haarrisschen bis zu einem ganz über die Fläche verbreiteten, gleichmässigen Netzwerk craquelirten Glasur, versehen. Auf dieses, in zwei Grossofenfeuern vollendete Steingutgeschirr kommt dann die Decoration. Die feinen Pflanzenstengel, die Verästelungen, die Ranken, die einzelnen Blättchen der Chrysanthemum-, der Asterblume und anderer, Alles das ist mit schwarzer oder bräunlicher Farbe flott und leicht, oft nur andeutungsweise vorgezeichnet und innerhalb dieser zierlich entworfenen Contouren ist dann die Emailfarbe, meist opak- und zinnoxydhaltig, manchmal bis zu dicken Tropfen eingetragen. Im Allgemeinen wird der dunklere Ton einer Farbe durch dickeres Auflegen derselben erzielt, es treten dann in dunkleren oder bunten Nüancen die Rippen und Aederchen als Strichelungen und Schraffi-

rungen hinzu, einzelne, herbstlich gefärbte Blätter sind in Gold ausgeführt, auch Staubfäden der Blüthen und manches andere im Gezweig ist golden, seltener auch die Vasenränder, Zonen oder Reifen, die überhaupt sehr wenig vorkommen.

Das älteste Geschirr dieser Art und in seinen ächten Antiquitäten von den Japanern überaus hoch geschätzt, zugleich auch das Vorbild und Muster für alle anderen Fayencen Japans ist die Satsumawaare, nach der südlichsten Provinz so genannt, wo sie dem Departement Kagoshima entstammt. Dieses ächte Satsuma war nur von einem einzigen Aussteller gebracht, von H. Kakimoto. Es zeigt sich in aller Feinheit und besonders elegant und farbenprächtig war die Varietät Kinrandee oder Satsouma rouge et or, aus der Fabrik von K. Taziri. Die Gefässe sind zumeist Blumenvasen, Theeservice mit hochgehenkelten Kannen, deren Formgebung zumal mit dem doppeltgebogenen, langen Rohrausguss etwas stark an Metallgeräth erinnert, dann die Brûleparfums, Räuchergeräthe in allen möglichen phantastischen Bildungen, Bouilloires à parfums, grosse Becken und Kessel für wohlriechende Waschungen, auch Lampenkörper, Bonbonnièren, Cigarrenkästchen und vieles andere Spiel- und Ziergeräth.

Dann war die Awata-Fayence aus Kioto, der am Kogamafluss gelegenen westlichen, zweiten Hauptstadt des Reiches, durch sieben Aussteller vertreten, deren Erzeugnisse sich durch helleren, höchstens strohgelben, meist gelblichweissen, feinen und harten Scherben bemerklich machten, jedoch auch ziemlich braune Farbe fehlte nicht. Die Formen dieser Fayencen sind schon sehr europäisch und für den Export berechnet, welcher Bestimmung die etwas flüchtige, wenig detaillirte Bemalung auch entspricht.

Eine merkwürdige, wilde und barocke Ausartung dieser Fayencen in sehr grossen Stücken, Tonnen und Riesencylindern, ist die Bekleidung derselben mit unglasirt matt gebliebenen und in sehr gebrochenen Tönen gefärbter Plastik. Da zieht sich zum Beispiel über die glasirten Körper des dreiviertel Meter hohen Gefässes in spiralischer Windung ein knorrig und rauh modellirter, in Felsen wurzelnder Baumstamm, eckige, sperrige Aeste umschliessen das Gefäss nach oben, spärliche Blattgruppen, einzelne Früchte und Blüthen unterbrechen die Zickzackformen des Geästes. In die dicken Theile des Stammes sind tiefe Löcher hineingegraben, aus-

gefaulte Aststellen, aufgeschlitzte Parthien in der Rinde und in diesen lebt und wimmelt es von Affen, Vögeln, Fledermäusen und anderem Gethier.

Bemalte Fayencen, den Satsumagefässen nachgebildet und zunächst nach dem Material und der Wahl der Decorationsmotive von ihren Vorbildern unterschieden, kamen weiter von zwanzig Fabrikanten aus dem Departement Miye in der Provinz Ise, es waren zumeist Thee- und Caffeegeschirre, einfachere, wenn auch immer noch luxuriöse Gebrauchswaaren und oft sehr zierlich dessinirt. T. Auki aus dem Departement Aichi in der keramisch bedeutsamen Owari-Provinz brachte kleine Commoden, Schubkästchen, Etuis und Büchsen in sattgelber, reichbemalter und vielvergoldeter Fayence, drei Fabrikanten des Namens Katoo aus demselben District hatten Gartensitze ausgestellt und Töpfe und Kästen für Blumen und dergleichen Gartengeräth. Aus Tokio, wie die Hauptstadt des Reiches, Jedo, amtlich heisst, waren zwei Fabrikanten mit grossen Tellern, Platten, Bowlen mit Deckeln und den nie fehlenden Theegarnituren gekommen und ein dritter Aussteller aus der Centrale war ein Händler, Minoda Chiojiro, der eine kostbare Collection alter Sutsamas in theils ganz wunderbarer Arbeit der feinen Bemalung auf dem mildfarbigen, elfenbeinartigen und wachsgelben, dazu sehr zierlich craquelirten Körper, zusammengebracht hatte.

Die letzte Varietät des japanischen Steingutes war in einer kleinen Serie aus der Provinz Satsu gekommen, sehr nette Arbeiten von der Vase bis zu allem möglichen Gefäss und Geräth, Garnitures de Salon, landesübliche Pinselschreibzeuge, Schüsseln und Schaalen, eckige und vieleckige Kästchen und Büchsen, Schachteln, Fächeretuis und wieder die Theeservice, auch mit der europäischen Milchkanne vervollständigt.

Unter den 76 Ausstellern der Keramabtheilung Japans waren 46 mit Fayence, 40 mit Porzellan erschienen, die Hälfte der ganzen Repräsentation für jedes Material und die hohe Bedeutung des gelben Steingutes, welches mit dem Porzellan wetteifert, fiel sofort in die Augen.

Ohne Zweifel steht das japanische Porzellan über dem chinesischen sowohl was Formgebung anlangt, die Durchbildung und hübschere Profilirung der wenn auch einfachen und zumeist ungegliederten Gefässe in den fast immer sanftgetöntem, niemals rein weissem Material, als auch in Bezug auf die Decoration, deren Vorzüge wir bei Besprechung der

japanischen Fayencen schon geschildert haben. Indess ist nicht zu leugnen, dass die barocken Ausartungen und die ganz undefinirbaren, geradezu räthselhaft unverständlichen Arrangements mit jenen coulissenartigen Verschiebungen eigenthümlich abgetheilter Parthien und landschaftlicher Einzelheiten und dergleichen gerade im Porzellan häufiger auftreten. Auch die figürlichen, für uns ungeniessbaren Darstellungen, eine Art Genrebilder, Scenen des täglichen Volkslebens oder solche aus aristokratischen Kreisen, Kampfgruppen, in denen die Gestalten der Helden kaum unter den mantelartigen Drahtpanzern zu erkennen sind, mehren sich da, dann kommen dazu die Gottheiten und symbolischen Thiere, die zahlreichen Embleme. Andererseits aber ist schon viel Porzellan in die europäische Formgebung übergegangen, um die Bedürfnisse des rasch wachsenden Exportes in die westlichen Länder zu befriedigen.

Den ersten Rang nahm immer das Hizen-Porzellan ein, jetzt scheint dies Verhältniss verrückt und das Owari-Porzellan die Oberhand gewonnen zu haben. Das erstere entstammt dem Departement Nagasaki der Provinz Hizen, dem alten Hauptsitz der Fabrikation, welche in und um die Stadt Arita viele tausend Menschen beschäftigte. Das Material zeichnet sich durch ausserordentliche, glasartige Härte aus, es hat einen glänzenden, splitterigen Bruch und die sehr alkalische Glasur zeigt bei aller Durchsichtigkeit doch einen sanften und angenehm grünlichen Schimmer.

Von der Leistungsfähigkeit des Hizen-Porzellans geben die nahezu drei Meter hohen henkellosen Vasen Zeugniss, welche Koran-Scha an dem Eingang der japanischen Abtheilung postirt hat. Von ganz gleichmässig gelungener Ausführung sind diese Riesenvasen und die Blaumalerei derselben ist das beste Bild und Muster der üblichen und am meisten vorkommenden Decoration. Feingegliederte Pflanzen, Gräser mit eleganten Saamenrispen, stachelige, dicht mit Blüthen und Knospen besetzte Zweige, dazu Vögel und Insekten sind über die Gefässfläche verbreitet und bedecken mit scheinbarer Zufälligkeit, aber doch angemessener Vertheilung das Ganze von unten bis zu der Mündung. An diese Riesenvasen reihen sich gleich gigantische Becken an, dann die häufigen Räuchergefässe, Tafel- und Caffeeservice, moderne Geräthe, Articles du bureau und dergleichen mehr.

Ganz ähnlich und fast durchgängig blau unter Glasur

bemalt, unter fetter, glänzender und mehr oder weniger grünlich schimmernder Glasur, sind die Owari-Porzellane. Während die feine Hizen-Waare nur der oben genannte Aussteller, Koran-Scha, brachte und die eigentlichen kleineren Handelsartikel jener Provinz, das Tisch-, Thee- und Caffeegeschirr, dazu auch Brocs à bière, gerechte, gut deutsch geformte Bierkrüge und Seidel in einer Collectivausstellung des Departements von Nagasaki vereinigt waren, traten aus der Provinz Owari 18 Fabrikanten auf. An das zahlreiche Luxus-, Schau- und Gebrauchsgeschirr schliessen sich hier grosse viereckige Jardinièren an, die leider sehr häufigen Imitationen hölzerner Eimer und Bütten, weiter Wandplatten in vielen Grössen, alles in Scharffeuerblau bemalt und immer in solcher Auswahl der Pflanzenmotive, dass kräftige, massive Formen, breite Blätter vermieden sind und der Charakter des Feinen, Zierlichen, Durchsichtigen, des Gespinnstartigen gewahrt ist.

Von diesen reizenden Zeichnungen, Malereien sind sie ja eigentlich nicht, gibt es japanische Vorlagen, welche sich unsere Fabrikanten verschaffen sollten. Mit der Hand, ohne Presse von der geschnittenen Holzform auf das weiche, gefilzte Papier übergedruckt, sind diese Zeichnungen in ganz einfacher, skizzenhafter Art gehalten, mit Bravour und energischer Charakteristik hingeworfen, sehr lehrreich, instructiv und brauchbar, eine vortreffliche Anleitung zur Behandlung solcher Decorationen. Wir fanden eine grosse Sammlung dieser japanischen Vorlagen in einem Pariser Keramatelier und besitzen selbst einige Exemplare.

Eine besondere Stellung unter den Fabrikanten aus Owari nimmt Schippo-Kuaïscha ein mit seiner auffallenden Vielseitigkeit. Geschirre aller Art in Blaumalerei wechseln mit Fliessen, Thürgriffplatten, eckigen Confect- und Obsttellern dieser Art. Dann findet sich hier das ordinäre, steinzeugähnliche Porzellan nach chinesischer Manier in bunter Glasirung, dunkeles Roth und blau geflammtes Roth ist sehr schön, es folgen Proben von Seladon und Krackporzellan, welches indess hinter dem chinesischen zurückbleibt. Weiter bringt dieser Fabrikant die nach Art der Satsumafayence mit Emails farbig bemalten, feinen, taubengrauen und hechtblauen Steinzeuge, meist kleine Theekännchen und als merkwürdiges Beispiel der Beherrschung dieser Emailtechnik Blumenmalereien auf Bimstein. Es waren zwei kleine Stubenöfen aus dem vulkanischen, in strahlenden Wasser-

dämpfen zur porösen Masse erstarrten Schmelzproduct. Aus geschnittenen Platten war der kleine Aufbau, im Ganzen einfach viereckig und an den Gehrungen in Metall gefasst, zusammengesetzt und eine Eisenthüre schloss den niedlichen Feuerraum. Auf allen Flächen des sehr feinschaumig gewählten Steines und auch auf der eisernen Thüre waren die Emailornamente angebracht, fest aufgebrannt, ohne Verzerrungen und Risse, nicht eingesunken, gleichmässig glänzend, gewiss eine interessante technische Leistung.

Von demselben Fabrikanten und auch von seinem Landsmann Z. Azano war das Nurri-Schippoo, das Lackporzellan ausgestellt, mit dem wir uns nicht befreunden können, da die zwei so sehr differenten Techniken nicht zusammengehören. Es mag der Lack auf einem werthlosen, an sich unschönen und reizlosen Träger seine verdeckende, bekleidende Rolle spielen, aber das edle Porzellan wollen wir nicht verhüllt und verläugnet sehen. In ihrer Art vortrefflich ausgeführt ist ja diese Lackarbeit, der Glanz und die Tiefe der Farben lassen nichts zu wünschen übrig, freilich die grossen rothen Farbenflecken neben den schwarzen, das Gold dazu in der hohen, reliefartigen Behandlung, das wirkt sehr bunt und schreiend. Eine Abart des Nurri-Schippoo ist dann noch das mit Perlmuttereinlagen versehene Porcelaine laquée burgautée. Da sind in den dicken, zähen, in beträchtlich starker Kruste aufgelegten schwarzen Lack, den Urusi-noki, die zum Theil auch noch künstlich gefärbten oder mit Metallfolie unterlegten Stückchen der Perlmutterschaale (Burgau) mussivisch geordnet eingedrückt. Sehr genau nach Zeichnungen ausgeschnitten, bilden diese schimmernden Muscheln Theile der phantastischen Landschaft, carrikirte Thiere sind meist die Staffage und das wellige Wasser spielt eine Hauptrolle.

Wieder eine eigenthümliche Specialität des vielseitigen Ausstellers und von ihm allein zur Schau gebracht, ist dann das Porzellan mit Email cloisonnée, mit dem Zellenschmelz, welches wohl erst seit der Wiener Ausstellung näher erkannt und geglaubt worden ist. Die Sache schien bei ihrem ersten Bekanntwerden vor etwa 10 Jahren so befremdlich, dass Jedermann daran zweifelte und doch sind die Metallfäden unmittelbar auf dem Porzellan befestigt. Aeusserlich ist eine solche Porzellanvase kaum von den bekannten, cloisonnirten Metallgeräthen zu unterscheiden, die jedenfalls leichter herzustellen sind, für welche aber zugleich auch

diese Technik viel passender und angebracht ist. Das auf diese Art verzierte Porzellan wird dagegen nur Rarität und besonderes Kunststück sein. Betrachten wir aber das näher.

Die Technik des Zellenschmelzes ist in Japan über 500 Jahre alt und wurde aus China eingeführt. Die Procedur besteht darin, dass die nach und auf einer vorliegenden Zeichnung gebogenen, bandförmigen Metalldrähtchen hochkantig auf den Excipienten, den meist kupfernen Metallgrund, aufgelöthet werden. Mit einem pflanzlichen Klebmittel werden die zudem mit Draht festgebundenen, metallischen Linienbändchen zunächst befestigt, dann wird ein strenger Boraxfluss aufgesiebt oder sonst wie passend eingetragen und über Kohlenfeuer das Anschmelzen besorgt. In die nun auf dem Gefäss gebildeten Zellen, Cloisons, wird das mit Wasser angemachte Email eingefüllt, welches etwas weichflüssiger als der Löthfluss sein muss, damit dieser durch die nachfolgenden Emailschmelzungen nicht alterirt wird, obwohl das Email selbst auch zur Befestigung der Drähtchen beiträgt. Die erste Emailportion sinkt im Schmelzen ein und füllt die Zelle nicht vollständig aus, es wird deshalb ein-, zwei- und auch mehrmal nachgefüllt und immer wieder geschmolzen, bis das Email mit den Metallrändern nicht allein gleichsteht, sondern diese noch um Einiges überhöht. Sodann wird mit Sand und Bimsstein geschliffen und zuletzt mit Tripel und der Kohle aus dem Holze einer Magnolienart polirt, bis Alles, die farbigen Emailparthien mit den Metalllinien gleiche Glätte und Glanz gewonnen hat. Diese ganz ausserordentlich mühsame Behandlung ist nun auf das Porzellan übertragen und dadurch noch um Vieles mühsamer und riskanter geworden. Auf den Bisquitgrund sind die Metallfäden aufgeglast und sodann alle Proceduren fortgesetzt bis das Stück das völlige Ansehen und den Effect des Zellenschmelzes, Ou-tsai, wörtlich fünf Farben, erreicht hat. Diese wenigen Farben sind ein gelbliches und bläuliches Grün, ein oft bräunliches Amaranthroth, verschieden nüancirtes Kobaltblau, Gelb und Weiss.

Blicken wir hier aus der Porzellanreihe heraus noch einmal zurück auf die Satsuma-Fayence. Auch auf diesem Material fand sich der ächte Zellenschmelz und zwar in Zonen und Streifen oder Lambrequins zwischen glasirte und bemalte Parthien der gelben Fayence eingeordnet. Dies Beispiel ist deshalb so interessant, weil dasselbe zeigt, wie

ganz ausserordentlich weichflüssig diese Emails sind und sein müssen, wenn sie auf das sehr schwach gebrannte und schon glattfertige Fayencematerial aufgeschmolzen werden sollen.

Eine andere Art des japanischen Porzellans ist das aus dem Departement Ischikawa der Provinz Kaga kommende, das Kagaporzellan, welches durch drei Aussteller vertreten war. Ein characteristisches Kennzeichen der Decoration des Blauporzellans dieser Herkunft ist ein von der übrigen Ornamentik abgehobenes Mittelfeld, dessen Grund tiefblau gehalten ist, sodass die ausgesparten Zeichnungen, Embleme und Aehnliches in Weiss heraustreten. Unter dem farbig und auf der Glasur mit Muffelfarben bemalten Kaga-Porzellane sind die mit purpurfarbigen Ornamenten und reichem Gold verzierten Gefässe die schönsten. Der milchweisse Grund ist über und über bedeckt und um die Ränder der Teller, Kannen, auch der Vasenhälse sind Medaillons, Kanten, fächerförmige Zeichnungen, Quadrate, Polygone und mosaikartige Muster geordnet oder eigentlich nicht geordnet, es wechselt das in buntem Gemisch, aber in feinster, minutiösester Ausführung der unzähligen Linien und kleinsten Farbenflächen.

Sehr reizvolle und farbenprächtige Porzellane, auch gitterartig durchbrochene, doppelwandige, kamen aus dem Departement Gihu in der Provinz Mino von zwei Ausstellern, darunter ziemlich viel europäisch geformtes Gebrauchsgeschirr. Auch weisse, technische Porzellanartikel, Isolatoren für Telegraphenleitungen fanden sich hier.

Einen grossen Raum der Abtheilung nahmen die decorirten Porzellane aus Kioto und Tokio (Jedo) ein, es waren aus ersterer Stadt acht und ebensoviel aus der Reichshauptstadt, von denen Hiotiyen der bedeutendste. Das meiste in Japan fabricirte und nicht mit Scharffeuerblau bemalte Porzellan wandert in die beiden Hauptstädte, wo demselben die ganze Muffelarbeit applicirt wird. Häufig sind an diesen Stücken die farbigen Fonds, gelbe, hellgrüne und blaue, auf diesen und in ausgesparten Feldern sind dann Blumendecorationen und die Vergoldungen angebracht. In den hauptstädtischen Malerateliers entstehen auch in sorgfältig feiner Ausführung die Figurenbilder, die Landschaften mit den Lusthäusern zwischen den coulissenhaften Hügeln, die Drachen und die beliebten Fischbilder und vor Allem die Imitationen alter berühmter Porzellane. Auch einige Col-

lectionen ächter, alter Porzellanwaaren sind aus der Centrale Japans eingeschickt worden.

So hätten wir noch des Steinzeugs zu gedenken, welches zur Decoration einiger japanischer Anlagen verwendet war. In dem kleinen, auf dem Trocaderofelde arrangirten, überaus netten japanischen Hof, dessen Bambusgitter durch ein reizend geschnitztes Thor mit einer Bekrönung, eine Zwerghühnerfamilie darstellend, geöffnet war, fanden sich Beeteinfassungen um die hohen Bambusstauden, Blumentöpfe und Kübel mit den Zwergbäumchen und pygmäischen Coniferen und die Dachziegel der offenen Verkaufshütten aus hartem, braunem Steinzeug. Die Firstziegel stellten Längshalbschnitte starker Bambusrohre vor mit anmodellirten Schaftringen und in dieser ganz directen Verwendung der Naturformen leisteten die japanischen Brunnen etwas. An einem knorrigen Baumstrunk ringelt sich da ein Zweig der Wasserrose empor, oben sitzt eine grosse geöffnete Blume, aus welcher das Wasser rieselnd niederfällt. Im japanischen Hof stand eine solche Brunnenröhre an einem kleinen Weiher, dem Aufenthaltsorte eines Pärchens Mandarinenenten, zwei andere Brunnen flankirten den Eingang in die aus buntbemaltem Holzwerk hergestellte, sehr malerische und characteristische japanische Façade in der Nationenstrasse. An diesen beiden Fontainen waren die Bassins aus je einem mächtigen Blatt der Nymphäacee gebildet und die Farben, das schattirte Grün der Blätter, das Weiss der Blüthe und das Gelb der Staubfäden mit brillanten Emails hergestellt. In den Becken schwammen appetitliche Trinkbecher aus Bambusabschnitten, durch welche weisse Holzstiele gesteckt waren und es war um die plätschernden Brunnen ein recht freundlich fremdartiges Plätzchen, einladend und vielbesucht zu erquicklicher Rast nach dem vielen, vielen Sehen.

Scheiden wir nun von der hochinteressanten und wirklich lehrreichen Ausstellung Japans, jenes weit östlichsten, fortschrittlichen Landes, welches heute schon zahlreiche Eisenbahnen durchschneiden, auf dessen Seen brausende Dampfer fahren, dessen geöffnete Häfen flottem Handelsverkehre dienen. Begierig nimmt die lebhafte Capacität des Volkes, dessen bevorzugte Söhne in den westlichen Hauptstädten moderne Wissenschaft studiren, die Civilisation Europas an. So ist aber auch eine gewisse Gefahr für die nationalen Eigenthümlichkeiten und Vorzüge nicht zu ver-

kennen, die Gefahr, dass nicht die abendländische Cultur, wie sie wohl berufen ist, reinigend, veredelnd auf die asiatische Sitte und somit auch auf die Kunst wirke, sondern dass der nivellirende Zug unserer Zeit vorherrschend und siegreich werde. Sollen die berechtigten Eigenthümlichkeiten und jene Vorzüge bewahrt bleiben, die uns so schätzbar sind, dann dürfen nur die Japaner recht sehr vorsichtig sein in der Berührung mit dem europäischen Kunstgewerbe, dem sie immerhin auch viel Gutes entnehmen können. Aber es ist wirklich schrecklich viel moderne Neigung in dem strebsamen Volk und schon stellen sich die kleinen, gelben, schwarzstruppigen Mongolen im pariser Salonanzug persönlich selbst in unerfreulichen Contrast zu der farbig heiteren und fremdartig characteristischen Ausstellung ihres herrlichen Kunsthandwerks.

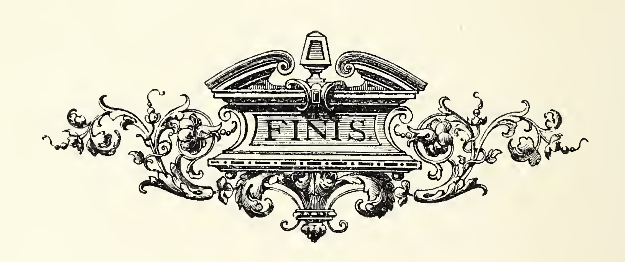


Schluss.

Wir sind zu Ende. Wir haben nichts Keramisches in der stundenweiten Pariser Weltausstellung übersehen, gewiss nichts. Haben wir in dem Capitel Amerika die sechs platten Teller und ebenso viel Caffeetassen mit Unterschaalen, welche ein karaibisches Weib vom Pomeroon-Fluss in Britisch Guyana, der letzten Station des einst weit ausgebreiteten wilden und kriegerischen Volkes, aus rothem Thon gearbeitet hat oder die zwei Feldflaschen eines Ackawor-Indianers aus demselben Lande nicht erwähnt, so sind eben diese Proben ganz und gar primitiv, obwohl an denselben doch schon ein Schmuck, eine Ornamentation versucht ist. Auch die rothen mit Harz polirten Töpfe eines Australnegers der britischen Colonie Victoria im fernsten Süden des fünften Welttheils stehen auf dieser ersten Stufe und gewähren nur ethnographisches Interesse. Aus Melbourne war dann auch Rockinghamwaare da und Proben von Steinzeug, wohl aus einer englischen Tochterfabrik in der Colonie. Das holländische Indien hatte nichts gebracht, was in der Abtheilung des britischen nicht besser gewesen wäre und so sind wir ganz und völlig zu Ende mit der Beschreibung der keramischen Leistungen der Gegenwart, so ziemlich der ganzen Welt, nur ohne Deutschland.

Was in der retrospectiven Ausstellung des Trocaderopalastes, der historischen und ethnographischen, wie sie officiell hiess, zusammengestellt war in eine Collection von unschätzbarem Werth, das wird wohl so bald nicht wieder

auf einem Platze vereinigt sein. Da hatten die französischen Privatsammlungen ihren besten Inhalt gegeben und es war Alles da und jede Zeit durch zahlreiche Zeugen auch ihrer keramischen Thätigkeit vertreten. Die primitiven Arbeiten, die Antiken, darunter hunderte von Statuetten aus Tanagra, die spärlichen Reste des Mittelalters, die Arbeiten und die Blüthe der Renaissance in italischer Majolica, grosse Massen Palissys, dreizehn Stück Oïronfayencen, die hispano-moresken Potterien, dabei eine grosse Alhambravase, reiche Collectionen von französischen Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts, die holländischen dazu, dann sämmtliche historische Porzellane, es war ein Studienmaterial, wie es neben einander, geordnet und bezeichnet, noch niemals geboten war. Aber das gehört nicht in den Rahmen unserer nunmehr zu beendigenden Arbeit, deren Zweck es war, allen Interessenten, vor Allen aber unseren Fachgenossen, ein soweit das mit beschreibendem Text allein möglich ist, klares und anschauliches, nach technischer, wie ästhetischer Seite gleichmässig skizzirtes oder auch ausgeführteres Bild der keramischen Leistungen unserer Zeit zu geben. Angesichts der zahlreichen, oberflächlichen Causerien und feuilletonistischen Unterhaltungen, welche sich mit lieblich naiver Kenntnisslosigkeit neuerdings über das Gebiet des Kunsthandwerks und auch über unser keramisches Feld wie eine wässerige Fluth ergiessen, fühlten wir uns dazu angeregt, gedrängt, vielleicht berufen. Wie weit uns die Lösung der Aufgabe gelungen, es beurtheile das der nachsichtige Leser.



Druck von A. Haack in Berlin, NW. Dorotheenstr. 55.





400.-

